مسیح آہوجا کی افسانہ نگاری

مقالہ نگار

محمد یوسف

رجسٹریشن نمبر: F17A14G48081

نگران مقالہ

ڈاکٹر آنسہ احمد سعید

شعبہ اردو

فیکلٹی آف سوشل سائنسز اینڈ ہیومینیٹیز

رفاہ انٹرنیشنل یونیورسٹی، فیصل آباد کیمپس، فیصل آباد

اگست، ۲۰۱۹ء

بسم الله الرحمن الرحيم

حلف نامہ

میں حلفاً اقرار کرتا ہوں کہ مقالہ ہذا بعنوان "سمیع آہو جا کی افسانہ نگاری" برائے حصولِ سند ایم فل اُردو خود لکھا ہے جو امکانی حد تک اصل مصادر و مراجع پر مشتمل ہے. یہ مقالہ پوری محنت سے لکھا گیا ہے اور اس مقالہ کی پوری تیاری میں کسی قسم کے سرقہ سے کام نہیں لیا گیا۔ نیز اس سے پہلے یہ مقالہ کسی بھی جامعہ میں حصولِ سند کے لیے پیش نہیں کیا گیا۔ میں اس مقالے کے تمام نتائج و تحقیق کا ذمہ دار ہوں۔

محمد یوسف

دستخط۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

رجسٹریشن نمبر: F17A14G46051

تصدیق نامہ

میں تصدیق کرتی ہوں کہ محمد یوسف نے مقالہ ہذا بعنوان "سمیع آہوجا کی افسانہ نگاری" برائے حصول سند ایم۔فل اُردو میری نگرانی میں مکمل کیا ہے۔ یہ مقالہ پوری محنت سے لکھا گیا ہے اور اس مقالہ کی پوری تیاری میں کسی قسم کے سرقہ سے کام نہیں لیا گیا۔ میں اس کے نتائج اور انداز تحریر و تحقیق سے مطمئن ہوں۔ نیز یہ مقالہ کسی اور جامعہ میں حصول سند کے لیے پیش نہیں کیا گیا۔

نگران مقالہ

a. a. Saeed

ڈاکٹر آنسہ احمد سعید

صدرِ (شعبہ اُردو)

رِفاہ انٹر نیشنل یونیورسٹی، فیصل آباد کیمپس، فیصل آباد

ACCEPTANCE CERTIFICATE

سمیع آہوجا کی افسانہ نگاری

By

Muhammad Yousaf S/D/O Muhammad Ramzan

F17A14G46051

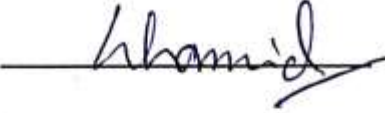
A thesis submitted in partial fulfillments of the requirements for the degree of

Master of Philosophy

In

Urdu

We accept this thesis as conforming to the required standard

Internal Supervisor:	**Dr. Ansa Ahmad Saeed**	a. a. Saeed
External Examiner:	**Dr.Muhammad Fakhar-ul-Haq Noori**	[signature]
HOD/Incharge:	**Dr. Ansa Ahmad Saeed**	a. a. Saeed
Dean:	**Dr. Hafiz Muhammad Hamid Ullah**	Hamid

پیش لفظ

اُس خدائے بزرگ و برتر کا شکر گزار ہوں جس نے انسان کو زیور علم سے آراستہ کر کے اپنا نائب ہونے کا شرف بخشا۔ اور پھر اس وجۂ تخلیقِ کائنات ، محسن انسانیت حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کی ذات بابرکت پر کروڑوں درود و سلام جو اس جہان رنگ بو میں باعثِ رونق ہیں۔

تحقیق ایک ایسا راستہ ہے کہ جس پر چل کر انسان علوم کی منازل طے کر رہا ہے۔ شاعر اور ادیب اپنے عہد کے نمائندے ہوتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقات میں معاشرے کی عکاسی کرتے نظر آتے ہیں اور اسلوب کے لحاظ سے کئی ایک تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔

حصولِ علم کے صرف مردوزن پر فرض ہی نہیں بلکہ اس کی فطرت میں شامل ہے۔ جب بھی جہاں بھی انسان کو حصولِ علم کا موقع میسر آئے اس سے ضرور مستفیض ہونا چاہیے میں نے بھی اس علمی تشنگی کیلئے رفاہ انٹرنیشنل یونیورسٹی فیصل آباد کیمپس، سیشن:۲۰۱۷ء۔۲۰۱۹ء میں ایم فل اُردو میں داخلہ لیا۔ نہ صرف یونیورسٹی کے پُرکشش ماحول نے متاثر کیا بلکہ خوش قسمتی تھی کہ مجھے اپنے شعبے میں ذہین، محنتی، اور قابل استاد میسر آئے۔ جنہوں نے نہ صرف علمی جستجو کو جلا بخشی بلکہ شخصیت کو بہتر بنانے اور علم کے موتی چُننے میں قدم قدم پر میری رہنمائی فرمائی۔

اس معاملے میں مَیں بہت خوش قسمت ہوں کے مجھے ڈاکٹر آنسہ احمد سعید کے زیر اثر کام کرنے اور بہت کچھ سیکھنے کو مِلا۔ اس لیے میں مقالے کی تکمیل پر سب سے پہلے جن کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں وہ میری نگرانِ مقالہ ڈاکٹر آنسہ احمد سعید ہیں۔ جنہوں نے مجھے مفید مشوروں سے نوازا اور میری ہمت بندھائی۔ ان کے ساتھ میں تہہ دل سے شکر گزار ہوں اپنے معزز اساتذہ کرام ڈاکٹر جمیل اصغر، ڈاکٹر ریاض مجید، اخلاق حیدر آبادی، ڈاکٹر منظور احمد طاہر، ڈاکٹر محمد آصف اعوان، کاشف نعمانی اور محمد فاروق بیگ کا کہ جن کے پیار اور مشفقانہ رویے سے میں نے اس مقالہ کو پایہ تکمیل تک پہنچایا۔ اس مقالے کو بنیادی طور پر پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے:

باب اول: سمیع آہو جا۔ احوال و آثار

باب دوم: افسانہ نگاری کی روایت

باب سوم: سمیع آہو جا کے افسانوں کا فکری جائزہ

باب چہارم: سمیع آہو جا کے افسانوں کا فنی جائزہ

باب پنجم: افسانہ نگاری میں سمیع آہو جا کا مقام و مرتبہ

میں اپنے والدین کا شکر گزار ہوں جنہوں نے مجھے تعلیم حاصل کرنے کیلئے ہر طرح سے میری حوصلہ افزائی فرمائی۔ والدین کے احسانات تو یوں بھی اولاد کیلئے اتارنا ناممکن ہوتا ہے بس دعا ہے کہ اللہ مجھے میرے والدین کا تابع فرمان رکھے۔ اور تادیر اُن کا سایہ میرے سر پر قائم ودائم رکھے۔ (آمین)۔

میرے اس سفر کو جاری رکھنے میں اور بھی بہت سے احباب حصہ دار ہیں جن کا شکریہ ادا کرنا مجھ پر فرض ہے ان میں سب سے پہلے میرے نہایت شفیق استاد سلیم احمد ہیں جنہوں نے تعلیمی میدان میں آغاز سے تاحال میرے سر پر دستِ شفقت رکھا اور مجھے اس قابل بنایا۔ حبیب احمد گورنمنٹ ہائی سکول ۲/ ۵۳ ٹکڑا اماموں کا مجن کا بھی مشکور ہوں جنہوں نے مجھے ایم فل کیلئے آمادہ کیا اور داخلہ میں میری مدد کی۔ ان کے ساتھ ساتھ نعیم مبشر صاحب کو آرڈینیٹر اُردو ڈیپارٹمنٹ رفاہ انٹرنیشنل یونیورسٹی کا بھی میں تہہ دل سے شکر گزار ہوں جنہوں نے ہر معاملے میں میری رہنمائی فرمائی اور مقالے کی تیاری میں میری مدد کی۔

والدین کے بعد میں اپنے بھائیوں محمد اظہر، ناصر حسین اور ظہیر عباس کا بے حد ممنون ہوں کہ جنہوں نے دورانِ تعلیم مجھے گھریلو مصروفیات سے دور رکھا۔ میرے بہترین دوست ذیشان نبیل ڈوگر (پنجاب پٹرولنگ پولیس) کا بھی احسان مند ہوں کہ انہوں نے میری تکمیل مقالہ میں بھرپور مدد کی۔ اللہ ان کی عمر دراز فرمائے۔ (آمین)

چند دوست احباب جن سے یونیورسٹی کی زندگی ایک انجمن خوشگوار کی صورت اختیار کر گئی ان میں محمد اعجاز رشید، حافظ گوہر محمود، سرفراز احمد، ندیم عباس، محمد اقبال، یاسر نعیم بیگ، محمد ساجد سلیم، طارق بشیر کامیانہ، سجاد فیصل ، احمد کاوش، حافظ نصیر احمد، اور وسیم رندھاوا شامل ہیں۔ ملک محمد زبیر، عمر دراز گوندل اور علی رضا مغل نے بھی اس معاملے میں میری بھرپور دلجوئی اور حوصلہ افزائی کی۔ اللہ پاک میرے ان دوستوں کو ہمیشہ خوش وخرم رکھے۔ (آمین)

مقالہ ھذا کی تیاری میں مَیں سمیع آہوجا صاحب کا بطور خاص شکر گزار ہوں۔ جنہوں نے مجھے اپنے قیمتی وقت سے نوازا اور افسانوں کو سمجھنے میں اپنی افسانوی کائنات سے آگاہ کیا۔ سمیع آہوجا کے ساتھ ساتھ میں ان کی بیٹی "ارسہ" کا بھی بے حد ممنون و مشکور ہوں کہ میں نے جب بھی ان سے رجوع کیا تو انہوں نے بغیر کسی پس وپیش کے بھرپور توجہ سے نوازا۔ اللہ تعالیٰ سے دعا ہے کہ وہ سمیع آہوجا کا سایہ تادیر قائم رکھے تاکہ وہ اُردو ادب کی زیادہ سے زیادہ خدمت کر سکیں۔ (آمین)

کوئی بھی تحقیقی کام حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ اس لیے ممکن ہے کہ میرے اس تحقیقی مقالے میں بہت سی غلطیاں ہونگی جن کے لیے میں پیشگی معذرت خواہ ہوں۔ یہ تحقیقی مقالہ میری ایک طالبعلمانہ کوشش ہے۔ اگر اس تحقیقی مقالہ میں کہیں بھی کوئی خامی نظر آئے تو یہ میری کم علمی کا نتیجہ ہے۔ اگر کوئی خوبی ہے تو یہ میری نگرانِ مقالہ

ڈاکٹر آنسہ احمد سعید کے فیضانِ نظر کے طفیل ہے۔ جنہوں نے اس تحقیقی کام میں ہر مرحلہ پر میری حوصلہ افزائی کی اور میری مدد بھی کی۔ جس کے تحت میری سوچوں کا مجموعہ پایۂ تکمیل تک پہنچا۔

محمد یوسف

ابواب بندی

نمبر شمار	عنوانات	صفحہ نمبر
باب اول:		
	سمیع آہوجا۔ احوال و آثار۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	1
باب دوم:		
	اُردو افسانے کی روایت اور اس کا فن۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	22
باب سوم:		
	سمیع آہوجا کے افسانوں کا فکری جائزہ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	46
باب چہارم:		
	سمیع آہوجا کے افسانوں کا فنی جائزہ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	64
باب پنجم:		
	افسانہ نگاری میں سمیع آہوجا کا مقام و مرتبہ۔۔۔۔۔۔۔۔	88
	ماحصل۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	103
	مصادر و مراجع۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	106
	ضمائم۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔	108

تفصیل ابواب

E Books
WHATSAPP GROUP

باب اول

سمیع آہوجا۔ احوال و آثار

باب اول:

سمیع آہوجا۔ احوال و آثار

سمیع آہوجا نے اُردو افسانے کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے تخلیقی ادب کی سطح تک پہنچانے کے لیے، جس افسانہ نگار نے اپنے موضوعات علامتیت، تجریدیت، شعوریت، اور نئی لسانی وضع کے ساتھ بیان کیے ہیں، اس کے افسانوی مجموعوں کی اشاعت نے دنیائے ادب میں ہلچل پیدا کر دی ہے۔ اُردو ادب کا یہ باغی سمیع آہوجا ۱۹۶۰ء کی دہائی میں اس وقت منظرِ عام پر آیا، جب جدید افسانے کی لہر اُردو افسانہ نگاری کے منظر وغیرہ شامل تھے۔

پیدائش:

سمیع آہوجا ۲۸ اپریل ۱۹۳۶ء کو راولپنڈی میں پیدا ہوئے۔ ان کا پیدائشی نام ثناء اللہ اور قلمی نام سمیع آہوجا ہے۔(۱)

ان کے والد حبیب اللہ شیخ ابتداء مزدور پیشہ آدمی تھے جو مختلف اوقات میں بکس اُٹھا کر گاؤں گاؤں میں گھریلو استعمال کی اشیاء بیچتے رہے۔ وہ تین سال سے زیادہ عرصے تک ضلع ہزارہ اور اس سے نیچے تک کے سارے علاقے میں چوڑیاں بیچنے جایا کرتے تھے۔ ایک دفعہ ضلع ہزارہ میں ایک بڑی بی نے انہیں چوڑیاں کے بہانے سے اپنی بیٹی کے لیے پھانس لیا اور پھر ان کی شادی اپنی بیٹی سے کر دی اور انہیں واپس جانے سے روک دیا۔ مگر دوبارہ وہ اپنی والدہ کے بیمار ہونے کا کہہ کر واپس آتے رہے، لیکن جب تیسری مرتبہ وہاں گئے تو اس بڑی بی نے انہیں ایک کمرے میں قید کر دیا، جہاں انہوں نے اپنی دل لگی کا سامان اپنے حافظے کی مدد سے کر لیا، انہیں ہیر رانجھا، جنگ نامہ اور یوسف زُلیخا وغیرہ قصّے زبانی یاد تھے جنہیں پڑھ کر وہ وقت گزارتے رہے۔ تین یا چار ماہ کے بعد ایک دن وہ موقع پا کر وہاں سے فرار ہونے میں کامیاب ہو گئے اور واپس راولپنڈی آ گئے اس کے بعد پھر انہوں نے پلٹ کر اُس جگہ کو نہیں دیکھا۔ اُس وقت ان کی عمر تقریباً اٹھارہ سال تھی۔ بعد ازاں انہوں نے اپنے گھر کے قریب ایک لوہار کے پاس کام سیکھنا شروع کر دیا اور کاریگر بننے کے بعد ہندوؤں کی اُونچی سیڑھیوں والی دو دو دکانوں میں چھوٹا کارخانہ بنا کر چابیاں، ہتھوڑیاں، قُفل اور سیف الماریاں بنانے کا کام شروع کر دیا۔ بائیس سال کی عمر میں ان کی شادی اپنے عزیزوں میں چودہ سال کی لڑکی مزمل سے ہو گئی۔ یہی خاتون سمیع آہوجا کی والدہ ہے جس کی گود ان کے لیے تعلیم و تربیت کی پہلی درسگاہ بنی۔

خاندانی پس منظر:

سمیع آہو جانے راقم کو ایک ملاقات میں اپنا جو خاندانی پس منظر بتایا، وہ ان کے "طلسم دہشت" کے ایک افسانے "ژاژ ژندژیاں" میں بھی موجود ہے۔ لہٰذا وہ اپنے بزرگوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ذات کے وہ خوجے، اور مقامی زُبانوں میں کہلائے کھوجے جدِ اعلیٰ سے گھوڑوں کے مانے ہوئے سوداگر آذر بائیجان سے گھوڑوں کے انبوہ ڈھول کی فرغُل میں چھپے اُڑتے ہوئے اُترے کنارِ چناب، اکھنور اور چمبہ کے وسیع و عریض عالیشان اصطلبوں میں، اور یہ بات ہے اس زمان کی کہ جب قتیبہ بن مسلم مُرو پر دستک دے رہا تھا، موسیٰ بن نصیر کی فوجیں طارق بن زیاد کے حکم سے جبل الطارق پر کشتیاں جلتی دیکھ رہی تھیں، اور محمد بن قاسم ثقفی کی افواج سندھ کے دروازے کھٹکھٹا رہی تھیں، اُس زمان میں صرف اُن جیسے تاجروں کی بساط تھی کہ جناوروں، قالینوں اور دیگر اجناسِ صرف کے انبار لاتے اور بازار اور منڈیاں سجاتے، بیچتے اور ایک کے چار بناتے ہوئے تھوک میں بے بہا مقامی چیزوں کی خریداری اس آس پر کرتے کہ ایک کے آٹھ بنیں گے، گھاٹے کا ذراسا بھی گمان یا خوف نہیں ہوتا تھا، پنجاب اور سندھ سے مختلف الاقسام مالِ صَرف و آپ دار لوہے کی تلواریں، طلا و جواہر سے لدے پھندے قافلے بطرف ترکمانستان، بغداد اور شام رواں دوسرے سوداگروں سے حتمی مختلف کہ زمینِ صادقاں پر پاؤں ڈالتے ہی اسے انہوں نے قلباً اپنا وطن قرار دے ڈالا، گو کہ وہ ابھی مسلمان بھی نہیں تھے، (ابھی وہ آتش پرست ہی تھے) مگر شادیاں وہیں پر صرف اپنے عزیزوں اور ذات والوں میں کرتے، مسلمان ہونے کا بھی اک عجوبۂ روزگار وقوعہ ہوا، جد سے کوئی چوتھی یا پانچویں پیڑی کے پانچوں بھائی بسلسلہ فروشِ اسپ سرکارِ ملتان گئے، تو وہیں اچانک شاہ شمس سبز واری کے روبرو ہو گئے، پانچوں مسلمان ہوئے اور صاحب بیعت قرار پائے، مگر کیا شان محبوبیت تھی کہ پانچوں میں تین کو ہند کی مختلف سرکاروں میں انہی پیروں پر کھڑے کھڑے بکھیر دیا۔"(۲)

شاہ شمس سبز واری کے بارے میں ایک شیعہ اثنا عشری اور دوسری اسماعیلی ہونے کی روایت ملتی ہے لیکن سمیع آہو جا کے بزرگوں میں سے کوئی بھی اسماعیلی نہیں تھا۔ البتہ ان کے خاندان کے بزرگ شاہ ولی اللہ کے آنے سے پہلے اور بعد میں شیعہ اثنا عشری خاندان سے دو حصوں میں تقسیم ہوئے۔ ان میں سے ایک وہابی مسلم ہو گئے جو شاہ ولی اللہ کے پیروکار تھے اور دوسرے شیعہ مسلم ہی رہ گئے۔

سمیع آہو جا کے خاندان والے وہابی مسلم ہونے کی وجہ سے مذہب پر سختی سے عمل پیرا تھے، مگر تاجر ہونے کے اعتبار سے ان کے ہاں سب کا سب چلتا رہا۔ جب ہندوستان میں انگریز تجارت کی آڑ میں قدم جمارہا تھا تو ان کے خاندان میں سے بعض افراد پرو فرنگی تھے اور سمیع آہو جا کے پردادا کا خاندان انٹی فرنگی تھا۔ ان کے پردادا گجرات اور وزیر آباد کے قریب ایک مقام پر آباد تھے، جسے بعد میں قلعہ دار کے نام سے موسوم کیا گیا۔ یہ ان کے خاندان کی ٹریڈر کیمونٹی کا مرکز بن گیا تھا۔ وہ یہاں سے کلکتہ تک گھوڑوں پر مال لے جاتے اور لاتے رہے، پھر جب ہندوستان میں نہروں کی کھدائی ہوئی تو اس سے یہ علاقہ بالکل علیحدہ ہو گیا اور ان کا راستہ صرف شادی وال سے گجرات تک رہ گیا۔ اس طرح ان کا کاروبار بہت محدود ہو گیا اور ان کے خاندان کی خوشحالی کو برصغیر میں شروع ہونے والے ہنگامے نگل گئے۔ اس صورتحال کا ذکر سمیع آہو جا نے راقم سے ایک ملاقات میں یوں کیا ہے:

> "اٹھارہ سو ستاون کے بعد ہمارے انٹی فرنگی خاندان کے افراد اپنی زمینیں، دکانیں سٹڈ فارم اور سب کچھ چھن جانے سے فقیر ہو گئے۔ یہ لوگ بے روزگار ہونے کی بدولت منیاری کا سامان اور سرمہ سلائی مختلف دیہاتوں میں پیدل جا کر بیچتے رہے اور بکس والا کہلائے۔ اگرچہ اس سے ان لوگوں کی حالت کچھ بہتر ہوئی، لیکن فیملی کے کچھ لوگ پھر بھی غریب ہی رہے، تو ان میں سے دو تین عورتیں اور مرد ہندوستان میں روزی روٹی کی خاطر اتفاق سے قادیان پہنچے اور ایک دکان کے سامنے شربت بنانے کا کام شروع کر دیا۔ اس زمانے میں مرزا نبوت کا دعویٰ کر رہے تھے تو وہ ان کے پاس شربت پینے آئے اور ان کا احوال سن کر انہیں اپنی مسجد کے ساتھ بنی دکانوں میں سے ایک دکان پانی شربت بیچنے کے لیے دے دی، اس طرح وہ احمدی ہو گئے، لیکن انہوں نے دوسرے رشتہ داروں سے تعلق منقطع نہیں کیا تھا۔ اگرچہ رشتہ دار ان کے مذہبی ڈھانچے سے نفرت کرتے تھے۔ جب یہ لوگ قادیان گئے تھے تو ان کے ساتھ کچھ لوگ قالین بافی کے لیے امرتسر میں

روز گار تلاش کرتے رہے اور جب نادرن کمانڈ بنی تو باقی تاجر پیشہ کمیونٹی جو
خوجوں کی تھی، وہ وزیر آباد اور آس پاس کے علاقوں سے پیدل چل کر
راولپنڈی پہنچ گئی۔"(۳)

جب سمیع آہوجا کے خاندان کے افراد راولپنڈی میں محنت مزدوری کر رہے تھے تو اس زمانے میں پورے پنجاب اور کشمیر میں گلٹی پلیگ کی ایک وباء پھیلی جس سے کئی ہلاکتیں ہوئیں، ان کے خاندان میں سے چند افراد کے علاوہ باقی سب کے سب اسی مرض کا شکار ہو گئے۔

سمیع آہوجا کے دادا کا نام شیخ محمد اسماعیل تھا۔ ان کی بڑی بیٹی اور چار بیٹے عنایت اللہ، حبیب اللہ، عبد اللہ اور یوسف تھے جبکہ ایک چھوٹی بیٹی مزمل چھ ماہ کی تھی تو سمیع آہوجا کی دادی کا انتقال ہو گیا۔ اس کے بعد چھوٹے چھوٹے بچوں کو دیکھتے ہوئے ان کے دادا، مرحومہ کی بیوہ بہن سے بیاہ کر کے اُسے وزیر آباد سے راولپنڈی لے آئے۔ اس زمانے میں سمیع آہوجا کے تایا عنایت اللہ محمدی نے گھر میں محدود آمدنی اور اپنے لالچ کے سبب ماں کا دو سیر سونا جو دو چھج کہلاتا تھا چوری کیا اور دلی بھاگ گئے اور پھر وہاں وہ طب اور پنسار کا کام سیکھ کر اپنا مطب چلانے لگے۔ اس واقعہ کا ان کے دادا پر بڑا اثر ہوا، لیکن ان کی دادی نے حوصلہ دیا کہ سب سے قیمتی دولت اولاد ہوتی ہے زیور تو پھر بھی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال اس واقعے کے کچھ ہی عرصے بعد ان کے دادا بھی وفات پا گئے۔ تب ان کے والد حبیب اللہ کو اپنے بھائیوں اور بہن کی پرورش کے لیے سخت محنت کرنی پڑی۔ ان کے تایا کانگریسی رجحان رکھتے تھے جبکہ ان کے چھوٹے چچا پہلے احرار میں تھے اور پھر خاکسار میں شامل ہو گئے۔

بچپن کے کچھ واقعات ایسے ہوتے ہیں جو انسان کو کبھی نہیں بھولتے۔ ان کے ساتھ انسان کی حسین یادیں اور بچپن کی رونقیں وابستہ ہوتی ہیں۔ ایک ملاقات میں سمیع آہوجا نے اپنے بچپن کے جن چند واقعات کا ذکر راقم سے کیا، ان میں سے ایک واقعہ اس دور کا ہے جب ان کی عمر تقریباً ساڑھے تین برس تھی اور جنگ عظیم دوم کا آغاز ہونے والا تھا۔ ان دنوں ان کی گلی کے سامنے جب مٹی کے تیل کی ٹینکی والی گاڑی آئی تو لوگ تیل لینے کے لیے ہاتھوں میں برتن اور پیسے پکڑے لمبی قطار میں کھڑے تھے وہ بھی اس قطار میں کھڑے ہو گئے۔ لیکن ان کی باری آنے سے پہلے ہی تیل ختم ہو گیا تو وہ دوسرے بچوں اور لوگوں کے ساتھ تیل لینے کے لیے لٹن سٹریٹ سے چلتے ہوئے ٹین بازار اور بابو محلے سے ہوتے ہوئے ڈینز سکول سے آگے ریلوے لائن کے پاس گاڑی والوں کے تیل سٹور پر پہنچے اور وہاں سے تیل لینے کے بعد جب وہ واپس آرہے تھے تو ان کے والد صاحب کے ساتھ چالیس پچاس آدمیوں کا ہجوم سامنے سے انہیں تلاش کرتا ہوا آرہا تھا۔ یہ وہ پہلا واقعہ تھا جب وہ گھر سے اکیلے اتنی دور چلے گئے تھے۔

تعلیم:

ان کے تایا چونکہ دہلی میں مستقل آباد ہو گئے تھے اس لیے انہوں نے جب اپنے بیٹے کو وہاں تعلیم دلوانے کا ارادہ کیا تو سمیع آہو جا کو بھی راولپنڈی سے دہلی بلوایا اور انہیں جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں ۱۹۴۲ء میں داخل کرا دیا اور اپنے پاس ہی رکھا۔ تقسیم ہند کے وقت جب وہ پانچویں جماعت کے طالب علم تھے تو وہ چھٹیاں گزارنے کے لیے پنجاب اور سرحد کے دوسرے طالب علموں کی طرح واپس گھر آئے ہوئے تھے تو ۱۹۴۷ء کی ہلچل کی وجہ سے ان کا ایک تعلیمی سال ضائع ہو گیا اور دوبارہ دہلی نہ جاسکنے کی وجہ سے انہیں ۱۹۴۸ء میں ڈینیز ہائی سکول راولپنڈی میں جماعت پنجم میں داخلہ لینا پڑا۔

ان کا تعلق چونکہ ایک مذہبی گھرانے سے تھا اس لیے سب سے پہلے مذہبی استحصال کی صورت ان کے سامنے آئی۔ انہوں نے دیکھا کہ کس طرح لوگ اپنی ذاتی مفادات کی خاطر اسلامی تعلیمات کی من مانی تشریح کر رہے ہیں اور ان کے ذہن میں جب ایسے سوالات پیدا ہوئے تو ان کا جواب نہ پاکر وہ نام نہاد مذہبی طبقے سے بیزار ہو گئے۔ جب وہ آٹھویں جماعت میں تھے تو مسجد میں نمازِ جمعہ سے پہلے انہوں نے سورۃ محمد ﷺ کی تلاوت اور تشریح کی۔ جب اس میں یہ آیت آئی کہ "تم اپنے لیے جو پسند کرتے ہو، اپنے دوسرے مسلمان بھائی کے لیے بھی وہی پسند کرو۔" تو انہوں نے اس بات پر زور دیا کہ آج کون ہے جو اس حکم ربی پر عمل پیرا ہے؟ اس پر مسجد کے ملّانے انہیں کافر کہا اور آئندہ کے لیے مسجد میں آنے پر پابندی لگا دی۔ اس طرح انہیں احساس ہوا کہ لوگ مذہب کو بھی استحصالی حربے کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ لہٰذا سمیع آہو جانے بچپن ہی میں مذہبی تعلیمات کا بغور مطالعہ کیا اور وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ مذہب کا تو بنیادی مرکز ہی انسانیت ہے۔ ان واقعات سے یہ اندازہ ہوتا ہے اوائل عمری سے ہی ان کا طبعی میلان کمیونزم کی طرف ہوتا گیا۔

انہوں نے ۱۹۵۳ء میں میٹرک کا امتحان ڈینیز ہائی سکول راولپنڈی سے پاس کیا۔ امتحانات سے فراغت کے بعد وہ کراچی چلے گئے اور وہاں چھ ماہ تک ریفریجریٹنگ کا کام سیکھتے رہے۔ کراچی سے واپسی کے بعد ۱۹۵۳ء میں انہوں نے گارڈن کالج راولپنڈی میں داخلہ لے کر ۱۹۵۵ء میں انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کیا۔ اسی کالج میں داخلہ لینے کے بعد بی۔اے سال اوّل کے دوران ۱۹۵۶ء میں تعلیم کو خیرباد کہہ کر کراچی چلے گئے۔

ملازمت:

آپ نے پارسیوں کی سٹیوی ڈور فرم میں لوڈنگ ان لوڈنگ شپنگ کا کام کرتے رہے۔ اسی سال جب وہ راولپنڈی آئے تو اس فرم میں ملازمت سے سے ریزائن دے دیا۔ اس کے بعد وہ گھر میں ٹھہر سکے اور پھر کراچی چلے گئے جہاں وہ ایک الیکٹریکل اینڈ مکینکل انجینئرنگ کی بین الاقوامی امریکی تنظیم آئی میک میں شامل ہو گئے۔

اس امریکن آرگنائزیشن آئی میک کی وساطت سے سمیع آہوجا سری لنکا، مالدیپ، لبنان، بیروت، سعودی عرب شام اور عراق میں مختلف پروجیکٹ کی وجہ سے آتے جاتے رہے۔ ۱۹۵۶ء میں وہ جب سری لنکا اور مالدیپ سے پروجیکٹ مکمل کر کے آئے تو اسی سال انہیں لبنان جانا پڑ گیا۔ جہاں انہوں نے ملازمت کرنے کے ساتھ ساتھ اسی امریکن آرگنائزیشن کے پولی ٹیکنیکل سکول بیروت میں داخلہ لے لیا۔ لبنان میں رہتے ہوئے سمیع آہوجا کی مشہور فلسطینی مارکسی ناول نگار غسان کنفعانی سے ملاقات ہوئی۔ ان کا کسی بھی مارکسی لیڈر سے بیرون ملک یہ پہلا باقاعدہ رابطہ تھا۔ جس سے ان کے مارکسی نظریات میں پختگی آئی۔ بعد ازاں ان کے دانشوروں اور گوریلوں سے روابط برقرار رہے اور خود عملی کاروائیوں میں بھی حصہ لیتے رہے۔

جب وہ اکتوبر ۱۹۵۸ء میں وہاں سے واپس پاکستان آئے تو ۱۹۶۲ء تک اسی امریکی کمپنی سے وابستہ رہے۔ اس دوران وہ مکینیکل اینڈ الیکٹریکل انجینئرنگ کی تعلیم مکمل کرنے تک بیروت میں امتحانات دینے جاتے رہے۔ ۱۹۶۰ء میں روس کی جاسوسی کرنے والے طیارے U-2 کو کراچی سے پرواز کرنے کے بعد مار گرایا گیا۔ اس حادثے کی وجہ سے تمام پاکستانی ملازمین کو ایئرپورٹ کی حد تک آئی میک سے نکال دیا گیا مگر ان کی ملازمت برقرار رہی۔ سمیع آہوجا نے اسی سال ایچ ایم سلک مل کراچی میں تقریباً چھ ماہ بطور ٹیلی فون آپریٹر کام کیا، اور پھر اسی سال آئی میک میں ان کی دوبارہ شمولیت ہوگئی۔ جولائی ۱۹۶۲ء میں اس آرگنائزیشن کا معاہدہ ختم ہونے کے بعد ۱۹۶۴ء میں اٹامک انرجی میں ملازمت اختیار کر لی، مگر وہاں ماحول طبیعت کے موافق نہ پا کر جلد ہی اسے خیرباد کہہ دیا۔ اس کے بعد ۱۹۶۴ء میں ہی سی ڈی اے میں سپروائزر کی حیثیت سے ۱۹۶۶ء تک کام کرتے رہے۔ اس سال کے آخر میں گریوز کاٹن آرگنائزیشن میں شامل ہو کر ۱۹۶۷ء میں ٹریننگ کے لیے تقریباً ڈیڑھ ماہ بیروت میں بھی رہے۔ اس دوران انہوں نے غسان کنفعانی کے ذریعے وہاں مارکسی کانفرنس میں فدائی خلق ایران کے کچھ رہنماؤں سے ملاقات بھی کی۔ ایران میں اس وقت رضا شاہ پہلوی کی آمرانہ حکومت نے عوام کے بنیادی حقوق بھی سلب کر لیے تھے۔ پورے ایران میں امریکی سرمایہ دار چھائے ہوئے تھے اور خود شاہِ ایران امریکی اشاروں پر چل رہا تھا۔ اس آمریت کے خلاف فدائی خلق ایران کے گوریلے برسرپیکار تھے۔ ایرانی انٹیلی جنس ایجنسی ساواک ان لوگوں پر کڑی نظر رکھے ہوئے تھی، جس کے ایجنٹ ہر جگہ پھیلے ہوئے تھے۔ اس دور میں مارکسی لٹریچر کا پڑھنا اور اپنے پاس رکھنا ایک بہت بڑا جرم تھا۔ لہٰذا ایران میں اس کی ترسیل بہت مشکل تھی۔ چونکہ سمیع آہوجا اپنے لبنان اور بیروت کے قیام کے دوران بڑے بڑے کیمونسٹوں کے ساتھ بحث و مباحثہ کر کے کیمونزم کو اس کی اصل روح کے ساتھ سمجھ چکے تھے۔ اس لیے انہیں

مخصوص مشن پر ایران پہنچنے کا عندیا دیا گیا:

"غسان کنفعانی کی بدولت تاریک لبرنتھ روشن وہاں موجود کیپٹن ابو العباس علی اکبر صفیٔ فراہانی اور چند دیگر ایرانی جوانوں سے آشنائی ہوئی۔ الجبهۃ الشعبیۃ التحریر الفلسطینیۃ کے زیر تربیت کمانڈوز، اور وہیں قول و قرار کے بندھن میں کسا گیا، غسان نے میرا ہاتھ ان کے ہاتھوں میں دیتے نکاح پڑھ دیا کہ مہر یہ بندھن میں طے کہ میری ضرورت اس لیے لازم کہ ایرانی شہری کا خروج از ایران اتنا آسان نہیں۔ مگر خروج لازم کہ باہر ملک سے فراری، ساتھیوں کے رابطے اور جبر و تشدد کے وحشی فتنے کی بیخ کنی کے لیے باہمی خبر رسانی ضروری، پھر بیرونِ ملک جدلیاتی تخلیق و تنفید سے آگاہی لازم امر، اور ان سب باتوں کے لیے اک بیچ کا اپنا بندہ؟ اور وہ تم ہو، ملازمت کے ہر تین ماہ بعد ایک ماہ چھٹی اور خروج و دخول ان کی احتیاج پوری کرنے میں معاون، ورنہ کرنا تو سب کچھ انہوں نے ہی ہے سو ہوا کے دوش پر لکھا اُن لکھا کہ جو اُن کو قبول اور اس کا ہی اسم اعظم، ان کو جب کبھی میری ضرورت ہوئی تو میں انگوٹھی رگڑ جن حاضر۔۔۔۔!"(۴)

سمیع آہوجا مارکسی گوریلوں کے باہمی رابطے اور مارکسی لٹریچر کی فراہمی کے لیے مئی ۱۹۷۱ء میں ائیر کنڈیشنگ کا کام کرنے والی آئل کمپنی کی ذیلی فرم کے تحت ایران پہنچے۔ اس طرح وہ ناساز گار حالات میں بھی مارکسی لٹریچر کی ترسیل کا کام بڑی چابکدستی اور ہوشیاری سے کرتے رہے۔ اسی دوران ان کا ایران سے ایک مضمون شائع ہوا، جس میں بتایا گیا تھا کہ کس کس طرح سے رضا شاہ پہلوی کا خاندان کارخانوں کی کمائی کھا رہا ہے۔ اس کے نتیجے میں ساواک نے سمیع آہوجا پر نظر رکھنا شروع کر دی، لیکن وہ انڈر گراؤنڈ تربیت سے بچے رہے۔ بعد ازاں انہیں ان کے دفتر سے ۱۴ مارچ ۱۹۷۲ء کو گرفتار کر لیا گیا۔

ساواک کے زیر حراست رہتے ہوئے ایک ورکر کی وساطت سے انہیں پینسل اور کچھ کاغذ یا سگریٹ کی ڈبیوں کے ٹکڑے مل جاتے تھے جن پر وہ افسانے لکھتے رہتے۔ سمیع آہوجا اس بارے میں بتاتے ہیں کہ انہوں نے اس دوران اکیس افسانے لکھ لیے تھے اور ایک ناولٹ " بے چہرہ اذیتوں کا زوال " قلم بند کر لیا تھا۔ جو تقریباً سوا دو سو صفحات پر مشتمل تھا مگر جب ساواک والوں کو پتا چلا، تو ان سے سب کچھ ضبط کر لیا گیا۔ ساواکی یہ سمجھتے تھے کہ یہ تمام تحریریں شاہ کے خلاف پیغامات ہیں۔(۵)

اس چھ مہینوں کی قید کے دوران انہیں مختلف مقامات اور مختلف جیلوں میں رکھا گیا جن میں سے تین جیلیں ایسی تھیں جن کے بارے میں انہیں آج تک پتا نہیں چل سکا۔ ایامِ اسیری میں ان کی ملاقات مختلف جیلوں میں قیدی بڑے بڑے ایرانی دانشوروں اور ادیبوں سے ہوئی۔ ان میں آیت اللہ اور غلام حسین سعیدی وغیرہ شامل ہیں۔ بہر حال چھ ماہ تک مسلسل ان کے بہیمانہ تشدد بنتے رہے، پھر ثبوت نہ ہونے کے باعث انہیں ۱۱ ستمبر ۱۹۷۲ء کو باعزت رہا کر دیا گیا۔ رہا ہو کر وہ چھ ماہ تک مسلسل زیر علاج رہنے کے بعد بالا آخر ۱۴ جون ۱۹۷۳ء کو پاکستان واپس آئے تو ان کے ساتھ ساواک کی طرف سے پاکستانی حکومت کو ایک فائل بھی بھیجی گئی۔ جس میں انہوں نے سمیع آہوجا کے متعلق انٹرنیشنل مارکسی لیڈر ہونے کا خدشہ ظاہر کیا۔ سمیع آہوجا نے ندیم احمد کو ایک انٹرویو میں اس حوالے سے بتایا تھا:

> "جب میں رہا ہو کر آیا تو میری فائل کے ساتھ ساواک والوں کے یہ Remarks بھی تھے کہا اگر شخص Surface پر ہے تو کوئی ڈر نہیں ہے، لیکن اگر یہ شخص Underground ہو جائے تو پھر یہ سمجھو کہ یہ گوریلا فورس بنا رہا ہے۔"(۶)

اس کے سبب انہیں ۱۹۷۵ء تک یہاں ملازمت کی تلاش میں بے روز گاری جیسی مشکلات سے دوچار ہونا پڑا۔ لہٰذا کچھ عرصہ قلیل معاوضے پر انہوں نے ریڈیو میں بھی چند پروگرام کیے۔ جب ان کی ملاقات وزیر اعظم ذوالفقار علی بھٹو سے ہوئی تو انہوں نے اپنی فائل اور ریکارڈ کلیئر کرنے کی طرف ان کی توجہ مبذول کرائی، تاکہ کلیئر نس کے بعد انہیں یہاں کوئی ملازمت مل سکے۔ سمیع آہوجا کو جب جفالی سعودی ائیر کنڈیشنگ کمپنی سے آفر ہوئی اور منسٹری آف ڈیفنس سے الخمیس چھاؤنی (شہر عساکر) میں ڈپٹی چیف انجینئر کی کال آئی تو انہوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ وہ اب صرف اپنے ملک پاکستان میں ہی ملازمت کرنا اور رہنا چاہتے ہیں۔ بعد ازاں بھٹو صاحب نے ان کی فائل اور ریکارڈ کلیئر کروا دیا، جو ایران سے ساواک کی طرف سے بھیجا گیا تھا۔(۷)

یہ وہ دور تھا جس میں انہوں نے بے روز گاری کے بموجب بڑی تلخیاں دیکھیں، بے روز گاری سے سامنا ہونے کے باوجود انہوں نے کبھی کسی کے آگے ہاتھ نہیں پھیلایا تھا۔

۱۹۷۵ء میں انہیں ایک لوکل آرگنائزیشن جنید انجینئرنگ میں ملازمت مل گئی، جس وہ ۱۹۸۲ء تک منسلک رہے۔ اس دوران انہوں نے نیشنل بنک لاہور، ایل ڈی اے پلازہ اور الحمرا میں ائیر کنڈیشنگ پروجیکٹ مکمل کیے۔ ۱۹۸۲ء میں الحمراء کی کنسٹرکشن جاری تھی تو اسی سال سمیع آہوجا کا پہلا افسانوی مجموعہ "جہنم جمع میں" چھپا، ان کے بعض ہم عصر افسانہ نگاروں نے اسے اس وقت کی موجودہ ملکی انتظامیہ کے لیے تیز چُھری قرار دیا۔ جنرل جیلانی (جو

اس وقت چیئرمین تھے) نے سمیع آہوجا کو الحمرا میں ہی مل کر کہا کہ انہیں بھی اس چُھری کی زیارت کرائی جائے لہٰذا انہوں نے خود سمیع آہوجا سے "جہنم جمع میں" کی دو کتابیں خریدیں۔ ایک انہوں نے خود رکھی اور دوسری جنرل مجیب الرحمٰن کو بھیج دی۔ جب جنرل مجیب الرحمٰن "جہنم جمع میں" پڑھنے کے بعد ضیاء جالندھری کے ساتھ سمیع سے ملے تو انہوں نے بے ساختہ کہہ دیا کہ "میں تمہاری کتاب پڑھی ہے۔ خدا کی قسم ایسی فکشن پاکستان میں تو کیا، پوری دُنیا میں کوئی نہیں لکھ سکتا۔" اور ساتھ ہی دھمکانا شروع کر دیا، لیکن سمیع آہوجا نے اس کے رعب میں آئے بنا اینٹ کا جواب پتھر سے دیا۔ پھر وہ پولیس انٹیلی جنس کے ذریعے انہیں تنگ کراتا رہا اور بعد میں سمیع آہوجا کی اس سے دوبارہ ملاقات ہوئی تو خود ہی باز آ گیا۔ ندیم احمد اپنے ایم۔ فل (اُردو) کے مقالے میں سمیع آہوجا کے بارے میں لکھتے ہیں:

۱۹۸۲ء میں انہوں نے اقبال نقوی اور محمود الحسن کے ساتھ مل کر HVAC انجینئرز کے نام سے ایک آرگنائزیشن بنائی جس کو ۱۹۸۶ء میں HVAC انجینئرز پرائیویٹ لمیٹڈ کر دیا گیا۔ اس آرگنائزیشن میں انہوں نے ۱۹۹۶ء تک کام کیا، پھر بیماری کی وجہ سے ریٹائرمنٹ لے لی۔

انہوں نے اپنی اس فرم میں اسلام آباد اور لاہور کے بہت سے پروجیکٹس مکمل کیے۔ اسلام آباد میں نیشنل اسمبلی، پرائم منسٹر سیکریٹریٹ، پرائم منسٹر لوجیز، کیبنٹ ڈویژن اور سپریم کورٹ میں ایئر کنڈیشنگ کنسٹرکشن کے اہم پروجیکٹس شامل ہیں۔ جبکہ لاہور میں نیشنل کالج آف آرٹس (NCA)، نیسپاہاؤس سروسز ہسپتال اور آپریشن تھیٹرز فری میسن ہاؤس، بوٹا پول نیو آفس ایریا اور جناح ہسپتال وغیرہ میں ایئر کنڈیشنگ پروجیکٹس اور ڈیزائنگ کے بھی بہت سے پروجیکٹس مکمل کیے۔ اس عرصے میں اور کوئی فرم ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی، لیکن ۱۹۹۶ء میں سمیع آہوجا نے بوجہ علالت اس فرم کو بند کر دیا۔

شادی:

۲۸ مارچ ۱۹۶۵ء کو سمیع آہوجا کی شادی ان کے خاندان میں عصمت آراء آزمائی عصمیؔ سے ہوئی۔ ان کی بیوی شادی سے پہلے افسانہ نگار تھی اور شادی کے بعد وہ پنجابی شاعری میں طبع آزمائی کرنے لگی۔ سمیع آہوجا کے بقول "وہ شاعری کے لحاظ سے بہت سنجیدہ اور ست ہے لیکن بطور افسانہ نگار اس کے افسانے اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کے پرچے میں چھپتے رہے ہیں۔" سمیع آہوجا اور عصمت آرا عصمیؔ کی شادی محبت کی شادی ہے۔ اس شادی کی مخالفت دونوں طرف کے رشتہ داروں نے کی کیونکہ وہ ان کے کمیونسٹ ہونے کی وجہ سے پہلے بھی اس بندھن سے خوش نہیں تھے اور اب بھی نہیں ہیں۔ ان کی تین بیٹیاں اور دو بیٹے ہیں۔ سب سے بڑی بیٹی دیدہ ور ہے جو شادی سے پہلے DHA خواتین کالج لاہور میں جغرافیہ کی استاد رہی ہے اور آج کل پی ایچ۔ ڈی کر رہی ہے۔ ان کے بیٹے ذیشان اور

دانیال دونوں انجینئر ہیں۔ ان سے چھوٹی بیٹی ارسہ نے پنجاب یونیورسٹی سے سوشل ورک میں ایم۔اے کیا، جبکہ سب سے چھوٹی بیٹی بینش آہو جا ہے۔ اس نے پنجاب یونیورسٹی سے ایم۔اے فائن آرٹ کرنے کے بعد نیشنل کالج آف آرٹس (NCA) سے بھی ایم۔اے فائن آرٹ کیا ہے۔ سمیع آہو جا کے افسانوی مجموعوں کے ٹائٹل پیج اور ان کے نظر آنے والے تجریدی آرٹ کے نمونے بینش آہو جا کے ہی شاہکار ہیں۔

سمیع آہو جا کے دوستوں میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ڈاکٹر سعادت سعید، رشید امجد، عبدالرشید، سرور کامران، احمد داؤد، بلراج مینرا، جتندر بلو، نیر اقبال علوی، رشید مصباح، احمد شمیم، صلاح الدین حیدر، خالد فتح محمد، خالد سعید اور بہت سے افسانہ نگار، ناول نگار، دانشور اور ادیب ان کے حلقۂ احباب میں شامل ہیں وہ اُردو ادب میں سعادت حسن منٹو اور میراجی کے بہت بڑے مداح ہیں۔ آج کل وہ رہائش گاہ ستانوے بٹا بیس، سیکٹر زیڈ، سٹریٹ چالیس، فیز تھری، ڈی ایچ اے، لاہور کینٹ میں مقیم ہیں۔

ادبی زندگی:

اگر ان کی ادبی زندگی کا مختصر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بچپن سے ہی انہیں ادب سے گہرا لگاؤ تھا۔ جب وہ پانچویں جماعت کے طالب علم تھے تو اس دور میں ان کے گھر میں بہت سی کتابیں موجود تھیں۔ چونکہ ان کے چھوٹے چچا یوسف کو کتابیں اور رسائل پڑھنے کی عادت تھی، اس لیے سمیع آہو جا کو بھی ان رسائل سے عصری ادب پڑھنے کا شوق پیدا ہوا۔ اس طرح انہیں سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، علی عباس حسینی، ابو الفضل صدیقی اور بلونت سنگھ کو پڑھنے کا موقع ملا۔ انہوں نے اپنے چچا کے زیر اثر علامہ مشرقی کی دو کتابیں "تذکرہ" اور "قولِ فیصل" پڑھیں۔ اسی دور میں انہوں نے مسجد میں روشن فکر مولانا تبتیؒ رحمتہ اللہ علیہ سے ابن عربی کی کتاب "فصوص الحکم" اور "فتوحات مکیہ" کے ساتھ ساتھ "نہج البلاغہ"، "تذکرہ غوثیہ"، "تذکرہ اولیاء"، اور مولانا روم رحمتہ اللہ علیہ کا پانچواں اور چھٹا دیوان اور "کتاب الجہلا" عربی میں ۱۹۵۲ء میں پڑھی۔ انہوں نے "فتوحاتِ مکیہ" کی پہلی جلد بھی اسی زمانے میں پڑھ لی تھی۔ یہ ایسی کتاب ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ پاکستان میں صرف تین یا چار لوگوں نے اسے پڑھا ہے ان میں جہلم سے تعلق رکھنے والا وہ شخص، جس نے اسے عربی سے اُردو میں ۱۹۴۰ء میں ترجمہ کیا تھا۔ اس ترجمے کو فتح محمد ملک نے بھی پڑھا ہے۔ اس بات کا اظہار اور تذکرہ ان مضامین میں ملتا ہے لیکن وہ اس کا متن بیان نہیں کرتے۔ سمیع آہو جا کے مسجد کے استاد مولانا تبتیؒ رحمتہ اللہ علیہ نے اسے عربی میں پڑھا تھا اور سمیع آہو جا نے یہ کتاب مولانا تبتیؒ رحمتہ اللہ علیہ کے کتب خانے سے پڑھی تھی۔ انہوں نے ۱۹۵۲ء اور ۱۹۵۳ء میں "کشف المحجوب" بھی فارسی زبان میں پڑھ لی تھی۔ اس زمانے میں انہوں نے بے تحاشہ متون پڑھ لیے تھے۔ قرآن پاک تقریباً سارا حفظ کر لیا تھا۔ یہ مولانا تبتیؒ رحمتہ اللہ علیہ ہی تھے جن کے زیر اثر ان کی صلاحیتوں کی

آبیاری کا عمل تیز ہوا۔ انہوں نے سمیع آہوجا کو اصل متون پڑھ کر صاحب متن کے فکر و فن کو پڑھنے کے نئے انداز سے متعارف کرایا۔ وہ جب سمیع آہوجا کو مولانا روم رحمتہ اللہ علیہ کا کلام پڑھا رہے تھے تو انہوں نے انہیں بتایا کہ مولانا روم رحمتہ اللہ علیہ صوفی شاعر نہیں ہیں، بلکہ وہ تو رومانوی شاعر ہیں۔ یہی وہ تربیت تھی جس نے خود ساختہ سماجی اور ادبی سانچوں اور سنی سنائی من گھڑت باتوں سے ان کے انحرافی رویے کو تقویت بخشی۔

"بچپن میں ہی وارث شاہ کی ہیر اور غلام رسول کی یوسف زلیخا کے بول دو انتہائی سُریلے جداگانہ لحن کانون میں گونجے اور گونج اتنی طویل ہوئی کہ وہ دونون لحن اب تک اپنی مٹھاس، رنگ و بو میں میرے اپنے اندر جیتے جاگتے زندہ ہیں۔۔۔ سن انیس سو پچاس کے ہی ایّام سے سن چوّن تک الف لیلہ عربی زبان میں ہم رکاب رہی، گھر میں آنے والے، 'عالمگیر'، 'ہمایوں'، 'نیرنگِ خیال'، اور 'ادبِ لطیف' سے سکولی پڑھائی سے وقت نکال کر دوستی بنتی رہی، اور لکھنے کی چٹک الف لیلہ اور واشنگٹن کی الحمرا کی کہانیوں نے لگائی، لیکن سن باون کی پہلی تحریر سے ہی بے حد دل برداشتہ ہوا کہ الف لیلہ اور الحمرا کی کہانیوں جیسا سٹرکچر اور نہ ہی اسلوب استوار ہو سکا، اور نہ ادبی رسائل کے نامی اُدباء کی طرح کی زبان اور جملہ سازی ہو سکی، نگارشاتِ نثر پر جہاں تک نظروں کی کمند پڑتی، تھوڑا بہت اپنا لحن، کچھ اپنا ہی ست رنگا کبوتر غٹکتا نظر آتا۔"(۸)

اس پہلے افسانے پر سخت تنقید کی گئی تو سمیع آہوجا نے دل برداشتہ ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی جوہر کو چمکنے دیا۔ اس دوران وہ اپنی انتہائی کوشش کے بعد بھی اپنے اسلوب کو تبدیل نہ کر سکے اور ستمبر ۱۹۵۳ء میں اسی آہنگ کے ساتھ "شہر کی آنکھ میں تلاش" کے ہی عنوان سے دوسرا افسانہ تحریر کیا۔ جسے انہوں نے مارچ یا اپریل ۱۹۵۴ء گارڈن کالج راولپنڈی کی بزم ادب میں ہی پڑھا۔ تب بھی ان کے مخصوص طرزِ تحریر پر حوصلہ شکن اور سخت تنقید ہوئی اور اسے بکواسیات کے زمرے میں بھی رکھا گیا۔

۱۹۵۳ء میں وہ حلقہ اربابِ ذوق راولپنڈی میں بیک بنچز کے طور پر شمولیت کرنے لگے۔ یہاں انہوں نے وہی افسانہ ۱۹۵۴ء کے آخر میں اور ۱۹۵۵ء کے آغاز میں ایس ایس جمالی کے نام سے پڑھا تو پھر انہیں ویسی ہی صورتحال کا سامنا کرنا پڑا۔ کسی نے اس میں مرکزی خیال کو تلاش کرنے کی کوشش کی تو کسی نے اس کے آغاز و انجام کو ملانا چاہا۔ جب کچھ ہاتھ نہ آیا تو انہوں نے اسے "کسی اندھے کو گھپ اندھیر کمرے میں کالی بلی کی تلاش "کا نام دیا۔

لیکن اس اجلاس میں سے صرف عزیز ملک مرحوم نے بغیر کسی ہچکچاہٹ کے اس افسانے کی زبان اس کی لفاظی سے پھوٹتی لحن سازی کی بہت تعریف کی۔ اس طرح تھوڑی سی حوصلہ افزائی نے ان کے قلم کو رواں رکھنے میں بڑی مدد دی۔ جب انہوں نے دوسری دفعہ پھر حلقہ اربابِ ذوق میں اپنا نیا افسانہ پیش کیا تو پھر اس پر شدید تنقید ہوئی۔ ۱۹۵۶ء میں جب کوئٹہ میں ریڈیو پاکستان کا آغاز ہوا، تو سمیع آہوجا مذہبی جبر کی وجہ سے گھر سے بھاگ کر کوئٹہ جا رہے تھے تو راستے میں جیب کٹنے کے ناخوشگوار واقعہ کی بدولت انہیں ملتان میں ٹھہرنا پڑا۔ وہ قلیل رقم جو ان کی دوسری جیب میں بچی رہی، اس کی وجہ سے وہ وہاں کچھ دن مختلف جگہوں پر گھومتے پھرتے رہے۔ ایک دن اُن کی ملاقات ان کے کلاس فیلو صادق سے ہو گئی جو وہاں ان دِنوں نشتر میڈیکل کالج میں پڑھتا تھا۔ وہ انہیں اپنے ساتھ ہوسٹل میں لے گیا اور پھر اس کے اطلاع دینے پر ان کے والد ملتان گئے اور انہیں اپنے ساتھ واپس راولپنڈی لے آئے۔ اس موقعے پر ایک اہلحدیث مذہبی بزرگ نے میراجی کا حوالہ دیا کہ " اُس کا نام جب تک ثناء اللہ ڈار رہا، وہ باغی رہا، لیکن جب ثناء اللہ سے میراجی ہوا تو اس کی بغاوت میں کافی فرق آگیا۔" لہٰذا اس بزرگ نے یہ جواز پیش کر کے ان کا نام ثناء اللہ سے بدل کر سمیع رکھ دیا۔ اسی سال ۱۹۵۶ء میں حلقہ اربابِ ذوق راولپنڈی پر پابندی لگنے سے پہلے انہوں نے آخری اجلاس میں اپنا طویل افسانہ "تماشائے لبِ بام" پہلی بار سمیع آہوجا کے نام سے پڑھا۔ جن دنوں میں وہ کراچی میں ملازمت کر رہے تھے تو انہوں نے اپنے دوستوں کے سامنے چار افسانے پڑھے۔ سب دوستوں نے مل کر ان کا خوب مذاق اُڑایا۔ یہ وہ واقعہ تھا جس کے بعد سمیع آہوجا نے لکھنا کم کر دیا اور جو کچھ وہ لکھتے تھے اسے صرف اپنے تک ہی محدود رکھتے رہے۔ اس زمانے کے بارے میں وہ خود بیان کرتے ہیں:

> "جو کچھ بھی اس زمان میں لکھا، اپنے جھولے میں ہی چھپائے رکھا، مگر اندر کے لکھاری کو کینے کی تنگ چشمی نہ پچھاڑ پائی، چند ایک دوستوں کی دل جوئی کے بہ وصف خصوصاً افسر آذر، نعیم آروی، ہاتھ ہلکا رکھتے ہوئے، چند ایک رسائل کے لیے کچھ افسانے لکھے اور دو افسانے دلی سے آئے دوست بلراج مینرا کے کہنے کے مطابق بھی ان کے کسی رسالے کے لیے لکھے، لیکن وہ میرے اپنے اسلوب سے جُدا تھے، یوں سمجھیے کہ مجھ پر اک اور رُخ کی نثری مشق کی مدارت کا نہاں خانہ کُھلا، جو کسی حد تک اُن دوستوں کے نئے پن کی ضرورت پوری کرتے تھے، لیکن میرے اپنے اسلوب میں لکھے افسانے نہاں خانے میں پڑے مطلع صاف ہونے کے منتظر رہے۔"(۹)

اُس دور میں سمیع آہوجا چونکہ اپنے افسانوں میں نئے تجربے کر رہے تھے۔ اس لیے ان کے افسانے عصری تقاضوں کے مطابق بہت اہم تھے۔ مختلف رسائل کے مدیران بھی یہ بات جانتے تھے لیکن وہ ان کے پیچیدہ اسلوب اور نئی تکنیک کو نہیں سمجھ سکے تھے اس لیے وہ فرمائشی طور پر ان سے سادہ زبان اور اسلوب میں افسانے لکھوا کر اپنے رسائل میں شائع کرتے رہے۔ اسی طرح نسیم دورانی نے بھی اپنے رسالے "سیپ" کے شمارے افسانہ نمبر ۱۰۱ میں ان کا ایک طویل افسانہ "امید کی آخری کرن" جنوری، فروری ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔ اسی دور میں حیدر آباد دکن سے نکلنے والے رسالے "صبا" میں ان کے دو افسانے "سورج کا دانت" اور "کانسی کا چاند" افضل اعظم نے شائع کیے۔

ان افسانوں کی خوبی اور انفرادیت یہ ہے کہ یہ دونوں ان کے اپنے خاص اسلوب میں لکھے گئے تھے۔ ان کے راولپنڈی کے دوستوں میں سے خصوصاً رشید امجد، سرور کامران اور احمد داؤد نے ان کا حوصلہ بڑھایا، جس کی وجہ سے اُن دِنوں لکھے گئے "نڈی دل آسمان"، "کشکول بدن" اور "اکویریم" کے چند ایک افسانے مختلف رسائل میں چھپنے کے لیے دیے گئے۔ ۱۹۵۴ء اور ۱۹۵۵ء میں ان کے ایک دوست ایس اے ناز نے گوجرانوالہ سے نکلنے والے رسالے "آدابِ عرض" میں ان کے دو افسانے شائع کروائے۔ ان میں سے ایک افسانے کا نام "ایزل" تھا۔ کراچی سے چھپنے والے فلمی رسالے "ڈائریکٹر" کے لیے انہوں نے تین افسانے لکھے۔ اس رسالے میں چھپنے والے ہر افسانے پر دس دس روپے ملتے تھے۔ شاہسط نگری نے اپنے رسالے "فلمستان" کراچی میں ان کے دو افسانے شائع کیے۔ ان میں سے ایک پر انہیں پینتیس روپے اور دوسرے پر دس روپے ملے۔ سمیع آہوجا نے جون ایلیا کے کہنے پر ان کے رسالے "انشاء" کے لیے سیدھی سادھی نثر میں ایک افسانہ "تنکا تنکا چراغ دل" لکھا۔ اطہر صدیقی نے بڑی کوشش کر کے ان سے سیدھے انداز میں ایک افسانہ لکھوا کر "سات رنگ" میں چھاپا۔ طفیل کمال زئی نے ان کا افسانہ "شہر کو" ۱۱ کے نام سے اپنے رسالے "سوغات" میں شائع کیا۔ ۱۹۶۷ء میں جب وہ گریوز کارٹن میں ملازمت کر رہے تھے تو کراچی سے جب راولپنڈی واپس آئے تو حلق اربابِ ذوق راولپنڈی کا الیکشن ہوا۔ سمیع آہوجا حلقے کے جوائنٹ سیکرٹری اور تابش صدیقی مرحوم جنرل سیکرٹری مقرر ہوئے تو انہوں نے حلقے میں "برسات کی ایک رات" کے عنوان سے ایک افسانہ پڑھا۔ جسے بعد میں وزیر آغا نے اپنے رسالے "اوراق" کے شمارہ جدید افسانہ نمبر ۱۹۶۷ء میں "برسات کی رات" کے عنوان سے شامل کیا۔ اس میں سے وزیر آغا نے 'ایک' کا لفظ اُڑا دیا تھا۔ اس کے علاوہ افسانے میں شہوانیت کو ختم کرنے کے لیے بہت سے الفاظ اور بعض جملے حذف کر دیے تھے۔ اس کے بعد رسائل میں ان کے افسانوں کا سلسلہ جاری رہا اور اب تک جاری و ساری ہے۔ انہوں نے اُردو کے افسانوی میدان میں اپنے ہم چشموں میں سب سے زیادہ لکھا ہے۔ اَسّی کی دہائی میں انہوں نے چالیس سے بیالیس ہزار پینسل سے لکھے ہوئے

صفحات میں سے بہت کچھ اپنی لاپرواہی کے سبب ضائع کر دیا۔ اس کے باوجود ان کی افسانوی کائنات ہر رنگ اور ہر ڈھنگ کے افسانوں سے بھری پڑی ہے۔ سمیع آہو جا کے اس افسانوی مونتاج کو نظر انداز کرنے والے ظاہر پرست بھی قلبی و ضمیری طور پر فن افسانہ نگاری میں انہیں اپنا استاد مانتے ہیں۔ انہوں نے اُردو زبان و ادب میں جس تجرباتی نثر کی بناڈالی ہے، اس کی بدولت انہیں کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے افسانوی مجموعے "بجھار تیں نگار خانے کی" (افسانوی میورل) کے دیباچے میں پروفیسر خالد سعید کی یہ رائے بڑی وقیع ہے:

"اُردو افسانے کی طویل روایت میں جو پریم چند سے شروع ہو کر، منٹو، عصمت، بیدی، گلزار سے جناب ساحر شفیق، لیاقت علی اور نیر مصطفیٰ تک جاتی ہے۔ بیشتر افسانہ نگاروں نے اپنے قارئین کے لیے لکھا اور مقبول ہوئے، مگر سمیع آہو جا کو شاید اپنی انحرافی لکھت کے لیے اتنے قارئین نصیب نہ ہوئے ہوں، مگر ہر اچھے افسانہ نگار کے لیے اُس کے افسانوں کا مطالعہ از بس لازم ہے اور انہی معنوں میں مَیں اُسے افسانہ نگاروں کا افسانہ نگار کہتا ہوں۔"(۱۰)

سمیع آہو جا کے اب تک نو افسانوی مجموعے چھپ چکے ہیں۔ ان میں سے پہلے آٹھ مجموعے ۲۰۱۴ء میں "ننانوے کے پھیر میں" کے عنوان سے ایک بڑے مجموعے کی صورت میں شائع ہوئے ہیں۔ جبکہ ان کا نواں مجموعہ "باغِ وحش میں ایکویریئم" کے عنوان سے ۲۰۱۰ء میں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوا۔ ان کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ افسانوی مجموعوں کی فہرست حسب ذیل ہے:

"جہنم جمع میں" (افسانے):

لاہور: چتر کار پبلشرز، ۱۹۸۲ء

ترتیب:

۱۔ اپنی مٹی میں بن باس   ۲۔ سمندر کا پیٹ

۳۔ تتلی کا جنم   ۴۔ پور پور بلٹ، ٹنل جسم، آوازیں

۵۔ نقارچی   ۶۔ آنکھیں

۷۔ جنگل   ۸۔ دور بین، بڑے شیشے، چھوٹے شیشے

۹۔ چار آئینوں میں رات   ۱۰۔ جہنم جمع میں (تجریدی علامتی)

۱۱۔ رات، بے خواب (تجریدی علامتی)   ۱۲۔ قطبی ستارہ

۱۳۔ دن، روشن دن ۱۴۔ بائی می پلازہ
۱۵۔ پیش خیمہ میرا آسمان

"قید در قید" (افسانے):

لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۲ء

ترتیب:

۱۔ علوژن ڈھلوژن ۲۔ ان لکھے ہذیان کیا یف آئی آر
۳۔ قید در قید

"طلسمِ دہشت" (افسانے):

لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۳ء

قرینہ:

فصلِ اوّل:

۱۔ داب بند ۲۔ بشوینی مُصطفیٰ
۳۔ لیبر روم ۴۔ عطسۂ گرد
۵۔ طبلۂ ریک ۶۔ ژاژ ژند ژیاں

فصلِ دوم:

۱۔ تماشائے لبِ بام

"ٹڈی دَل آسمان" (افسانے):

لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۳ء

قرینہ:

۱۔ اکویریم ۲۔ تین چہرے
۳۔ آنکھوں میں بولتا صحرا ۴۔ مٹی چار تال، تال سُر ہاتھ
۵۔ گھنگروؤں سے لدا ۶۔ ناسفر مُسافر
۷۔ بند پنجرے میں مینا کار خواب ۸۔ اغیار کی کھلی دہلیز پر دعوتِ بُو قلمون

۹۔ شک شُبہے میں ہو نکتی بے بسی ۱۰۔ ٹڈی دل آسمان
۱۱۔ یہ کس کا مکان ہے؟ یہاں کون رہتا ہے؟ ۱۲۔ تیز بارش میں بھیگتا انتظار
۱۳۔ ننانوے جمع ایک مساوی صفر ۱۴۔ ہریالی کے زخم
۱۵۔ تنہا آواز کھنڈر ۱۶۔ سوالوں بیچ کٹی زبان
۱۷۔ طوفان میں کھوئی آواز ۱۸۔ آئینہ بے پناہی
۱۹۔ وحشی ہوائیں کرانتی

''کشکول بدن'' (افسانے):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، جولائی ۲۰۰۸ء

قرینہ:

۱۔ شہر کی منتظر آنکھیں ۲۔ گل نمناک جھنک دے سیل بلا
۳۔ ہلاوٹ بینتے ہونٹ ۴۔ زخم حشم پکھاوجی دے تھاپ
۵۔ گلاب کھلی کھولو گم گشتہ گھوڑی ۶۔ آنکھ میں مرگ مُرصّع بوسہ
۷۔ ادھ کھلی کاڑوپ بان ۸۔ سیلن میں دوباکارتوس
۹۔ کتھاپُر، پرکاش بے رنگ بے زنگ ۱۰۔ اندر کھڑی کٹھ پُتلی ست رنگی
۱۱۔ بُوند بر کھا تگھیاڑ ۱۲۔ کلاباز سُمندر
۱۳۔ خواب چور خواب ۱۴۔ ہواسنگ ہولی
۱۵۔ کشکول بدن ۱۶۔ برست میں ایک رات
۱۷۔ سُوجھے بارنہ مکان ۱۸۔ بَن تال ہرن
۱۹۔ نوبت باجے باج تنکار ۲۰۔ شب خُون میں لتھڑے خواب
۲۱۔ آئینوں میں پھنسا بجار

''گمشدگی کا اشتہار'' (افسانے):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، جولائی ۲۰۰۸ء

قرینہ:

۱۔ اک بنگلہ کولا کوؤشول ۲۔ فردجُرم

۳۔ فرارازِ گل حکمت ۴۔ سمنِ گرفتاری

۵۔ کمپنی صاحب بہاڈر کے لاڈو نچرو۔۔۔! باڑ کو مت روکو! ورنہ!! ۶۔ دیدارِ آواز تاک

۷۔ حُلیۂ گم گشتہ ۸۔ ٹوٹے پُل کا رشتہ

۹۔ سِڑی کوٹ وال! دے اِقبالیہ بیان ۱۰۔ لوٹن رام رام دون

"رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" (افسانے):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، جولائی ۲۰۰۸ء

قرینہ:

۱۔ باہر روشنی دیکھ روئے اندر گھپ اندھیرا ۲۔ دِرنگ شاہی دربست، رڑ امیدان گم گشتہ

۳۔ ارزل سَروں پر کب بیٹھے ہُما ۴۔ مقاومت کرتا سینہ سہے وار

۵۔ محل جھروکے دِس چوکھے ۶۔ ذکّی کّلی جُفت میں بندھا گیہ منتظر سواری کا

۷۔ نہ نو دلو نہ دس باؤلی چوکھٹ کی چلیپائی مانگے سلامی کھولو در

۸۔ ناہر باج بیڑی ڈوبے یا لگے پار ۹۔ رَیناں! یہ نہ بھلی رِیت

۱۰۔ ڈھول بلوچا موڑ مہار ۱۱۔ چھوڑ تکبر، پکڑ حلیمی، راہ پکڑ دو شیری دا

۱۲۔ سربنالٹ قیدی ننگا ۱۳۔ اندر مٹی حشر حصار ٹٹے تے موری

۱۴۔ پھیر دے جُڑ لُو وچ گواچی

"زندانِ گرد باد" (افسانے):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، جولائی ۲۰۰۸ء

افسانے:

۱۔ پیرِ تسمہ پا ۲۔ مجلکا حِفظِ امن

۳۔ بلادِ وحشت میں پیاسا پانی ۴۔ دَلدل میں دھنسے پاؤں

۵۔ بن برسے برسائے بجلی کوندی کھلی بیلا ۶۔ بے وطنی تنور میں دَم پُخت

۷۔ استغاثۂ قتلِ عمد ۸۔ بلدِ زمہریر کے روندتے سوار

۹۔ جریبِ سورمائی پر ایک دِلبری ضرب ۱۰۔ شطِروم کا پائلٹ پروجیکٹ نمبر ایک

"باغِ وخش میں ایکویریئم" (افسانے):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، جولائی ۲۰۰۸ء

قرینہ:

۱۔ چشم بیری میں نابینا بھنور ۲۔ ایامِ بے بسی پر اِک نوحہ
۳۔ آوازِ اخلخال ۴۔ آئینہ دوراں میں بغاوت
۵۔ رزم بلادم ۶۔ سنگِ آتش کی آخری جولانی
۷۔ خود سَروں کی للکارتی تپش ۸۔ لذتِ شہر گیری اور ہیکڑ، پیکڑ سرکشی
۹۔ تیشۂ ریگ اور پیچ وخم میں لُک چھپ ۱۰۔ کمین گاہی میں پھنسا گھوڑا
۱۱۔ سفاک برگ ریز کے ہتھ جوڑی غُلام ۱۲۔ جلتی آگ میں پچاس کوس
۱۳۔ ماں کب تک خیر منائے گئی

نادرن کمانڈ (افسانوی مجموعہ):

لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء

ترتیب:

۱۔ بازجہ مہکاتی گربانی، پائیں ٹکاماتھا ۲۔ راج کرے گا کون۔۔؟
۳۔ پرانے زخموں میں کھولتا سیماب ۴۔ تراحم میں لپٹانان کباب
۵۔ پایانِ تال ناپید مگر ۶۔ گھپ بھون میں پر تو غائب حاضر کھیلن
۷۔ آفتابی مہتابی کو کھرچتے صورت گر ۸۔ بغلی گلی کے جابجا چھلے قدم
۹۔ تحیرِ عشق میں بے خبری کیسی؟ ۱۰۔ آستانے کی چوکھٹ
۱۱۔ مخدومہ آستانے کی سلامی کیسی؟ ۱۲۔ قطرہ قطرہ دریائی، کنک انبار
۱۳۔ حد بندیٔ جُرم، راکھی مُنڈا ۱۴۔ تیغ بے نیام، پُر ہنگام
۱۵۔ فرمان پذیر، جنایتِ آشپز، غلام حاجر کرو ۱۶۔ تجلۂ چمن آرائی
۱۷۔ راج گھاتک چُوس گیا بدھی ۱۸۔ خونچکاں بوسیدگی کی پُرانی درندگی
۱۹۔ گُلبن کیسی خشمناک تلپٹ

متن کچھ گُم شدہ (افسانوی مجموعہ) زیرِ اشاعت:

ترتیب:

۱۔ مُخلّلِ تھوہر کانٹے بیچ پھول انگار
۲۔ یاقوتی چرچ سٹریٹ
۳۔ پیرُوزاو پیروز، خاتم فیرازہ کہاں
۴۔ عشق دی بجھگی وچ مور بُولیندا
۵۔ متن کچھ گُم شدہ
۶۔ مجیھٹے پت جھڑ دوار کھڑی

بجھار تیں نگار خانے کی:

ترتیب:

۱۔ خواب میّور، چگُتے گہیوں
۲۔ ساری کہانیوں میں پھنسی پہیلی
۳۔ بے تانت کڑی کمان
۴۔ خلوص خِلوت جھکڑ کی نذر
۵۔ آتش برہم بیگانگی میں مُنتشر
۶۔ میلے میں تماش گاہی
۷۔ گولہ خُردنی موہنی کاتے سُوکھا
۸۔ بدلے کے نرت بھاؤ
۹۔ خوابیدگی میں خواہشِ ظہور
۱۰۔ لگن لاگی ہوانی بھئی راکھ
۱۱۔ نئے بنائے اور پھوڑے جوالا
۱۲۔ صباسور ٹھ، جب بھی جاگی لیکھنی
۱۳۔ چُنّل درشن پیاس
۱۴۔ بِنا بھید بولے خون
۱۵۔ ماڑے وطناں نی رِشّم بُوٹی

بسنت رُت کی آس (افسانوی مجموعہ) زیرِ غور:

ترتیب:

۱۔ پکھوات جی جھولنا جھلاؤ
۲۔ عشق دی جُھگی وِچ مور بولیندا
۳۔ ممیران ہلدو
۴۔ تیری نے کاری بیچ کون
۵۔ تیرے عشق نچایا
۶۔ بھرے سرؤر پہ پنچھی پیاسے

حوالہ جات

۱۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں" (آٹھ افسانوی مجموعے) لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء، ص ۲۴۳

۲۔ انٹرویو سمیع آہوجا، از راقم، لاہور، ۲۲ جنوری ۲۰۱۹ء، 10:00 AM

۳۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں" ص ۱۷۰۔۱۶۹

۴۔ ندیم احمد: "سمیع آہوجا کے غیر معمولی تجرباتِ زندگی کا اظہار ان کے افسانوں میں" (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ فل اُردو)، ملتان: بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، سیشن ۲۰۰۸ء تا ۲۰۱۰ء، ص ۲۸

۵۔ انٹرویو سمیع آہوجا از راقم، لاہور، ۲۲ مارچ ۲۰۱۹ء، 10:00 AM

۶۔ ندیم احمد کا سمیع آہوجا سے انٹرویو، مشمولہ: "سمیع آہوجا کے غیر معمولی تجرباتِ زندگی کا اظہار ان کے افسانوں میں" ص ۲۸

۷۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں"، ص ۴۵۴

۸۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں" ص ۴۵۵

۹۔ انٹرویو سمیع آہوجا، از راقم، لاہور، ۲۲ جنوری ۲۰۱۹ء، 10:00 AM

۱۰۔ پروفیسر خالد سعید: (دیباچہ) "بجھارتیں نگار خانے کی" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، س ن، ص ۱۵۔۱۴

باب دوم

اُردو افسانے کی روایت اور اس کا فن

باب دوم:

اُردو افسانے کی روایت اور اس کا فن

فن افسانہ:

فن افسانہ ادب کی ایک اہم صنف ہے۔ یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ اتنا ہی پرانا ہے جتنا فکشن کی وہ ہیئت جسے ہم ناول یا مختصر کہانی کہتے ہیں۔ بلکہ فن افسانہ کی ابتدا اسی وقت سے ہو گئی تھی جس دن انسان اس دنیا میں آیا۔ جو بات اس نے کہی جو کہانی اس نے بیان کی وہ افسانہ بن گئی اور جو کہانی عمل کر کے دکھائی وہ ڈرامہ بن گیا اور جو کہانی گا کر سنائی وہ گیت یا شاعری بن گئی۔ انسان اور کہانی ایک ساتھ پیدا ہوئے۔ کہانی زندگی، واقعات اور کشمکش کا نام ہے اور افسانہ انسانی فطرت اور زندگی کا اہم جزو ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں:

> "خدا نے جس دن انسان کو پیدا کیا اور شیطان سے سجدہ کرنے کو کہا اس دن افسانہ پیدا ہو گیا۔ اور شیطان نے جب انکار کیا تو اسی کے ساتھ ساتھ کشمکش کا عمل اور تصور بھی وجود میں آ گیا، یہ انسان کا پہلا تجربہ تھا جو ماں حوا نے بیان کیا اور اولاد آدم کا بیان افسانہ ہو جاتا ہے۔"(۱)

دنیا کی ہر زبان میں اساطیر و قصص، حکایات و تمثیل اور داستانوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ تاہم افسانہ ادب کی ایک صنف ہے جو اپنے تاثیر اور جذبات کے اظہار کیش شدت کے لحاظ سے ناول اور ناولٹ سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ افسانے کی تعریف مختلف طریقوں سے ہو سکتی ہے۔

یہ چند یا ایک فرد کے واقعات اور حالات کا بیان ہے اس میں طوالت کم ہونی چاہیے۔ اس کا سیٹ ایک ہی واقعہ یا ایک ہی نقطۂ نظر یا ایک ہی نفسیاتی پہلو کا احاطہ کیے ہوئے ہو، اس میں کردار، منظر نگاری اور مکالمے کے علاوہ اتحاد زمان و مکان اور وحدت تاثر کی شمولیت ضروری ہے۔ ہمینگوے نے افسانے کی تعریف یوں کی ہے:

> "Short story :A piece of fiction of limited scope but self-contained of united in its focus on a single salient theme and effect . Introduce before we have ever come to Paris. I had been told (Katharine Mansfield) was a good short story writer, even a

great short story writer but trying to read her after Chekov was like hearing the carefully artificial tales of young old maid compared to those of an articulate and knowing physician who was a good and simple writer."(۲)

انسائیکلوپیڈیا برٹینکا میں مختصر افسانے کی تعریف یوں پیش کی گئی ہے:

"The short story is a form of prose and like the Novel and novelty which are longer Fictional form it is composed of certain mutually interdependent elements . The major one them or the idea on which the story centers. Plots of the planned sequence of action character or the person who perform the action and setting or the time and place of the Story. A short story in other words unfolds some kind of idea through the action and inters action of characters at some definite time and place .The opposite of the characters to each other or to their circumstances result in a conflict or conflict which in turn give rise to the suspense, or feeling of anxiety in the mind of reader about the outcome of struggle. The high point of the conflict mental and physical is reached at the climax of the story, after which the complications are resolved and the story ends. (۳)

قدیم دور سے لے کر جدید دور تک افسانہ کی مختلف طریقے سے تعریف کی گئی۔ برانڈ میتھوز(Brander Mathews) نے چھوٹی کہانیوں سے مختصر افسانے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہے۔ یہ کہانی ایک واضح فنی صورت ہے اور ایجازو اختصار، جدت، فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیت ہیں۔"(۴)

اس امتیازی خصوصیت کی بنا پر تقریباً ایک ڈیڑھ صدی امریکی افسانہ نگار ایڈگر ایلن پو نے اس کو ایک واضح صنف کی حیثیت سے اس کی تعریف کی تھی۔ پو کی اس فنی تعریف کے بعد مختصر کہانی کی ایک واضح اور امتیازی صنف کا آغاز ہوا۔ پو اور ہاتھورن نے امریکہ میں، گوگول اور چیخوف نے روس میں اور فلابیر اور موپساں نے فرانس میں اس صنف کا ادبی مقام متعین کیا۔

اے۔ جے۔ جے راکلف (A.j.j.Ratcliff) نے لکھا ہے کہ:

"مختصر افسانہ سیدھی سادھی کہانی نہیں بلکہ ایک ایسی فنی تخلیق ہے جس میں فنکار کے ارادے اور حکمت کو دخل ہوتا ہے۔"(۵)

ایچ۔ جی۔ ویل (H.G.Well) نے مختصر افسانے کی تعریف کرتے ہوئے اسے:

"قصے کی ایسی قسم بتایا ہے جسے وہ آدھ گھنٹے میں پڑھا جا سکتا ہے۔"(۶)

ڈبلیو۔ بی۔ پٹکن (W.B .Pitkin) نے مختصر افسانے کو:

"ایسا بیانیہ ڈراما بتایا جو واحد تاثر پیدا کرے۔"(۷)

آئی۔ بی۔ ایسون (I.B. Esenwein) نے مختصر افسانے کی ذرا مفصل تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"مختصر افسانہ ایک تخیلی تخلیق ہے جس سے کسی ایک مخصوص واقعے یا مخصوص کردار کا نقش پلاٹ کے ذریعے اس طرح ابھارا جاتا ہے کہ پلاٹ کی ترتیب و تنظیم سے ایک مخصوص (واحد) تاثر پیدا ہو سکے۔"(۸)

اس تمام بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانہ کی کوئی جامع تعریف نہیں کی جا سکتی۔ افسانے میں وحدت تاثر ہوتا ہے۔ ایک اصلاحی مقصد جو دوسروں سے نمایاں ہو اور پڑھنے والے کے جزبات و احساسات پر اثر انداز ہو۔ اس میں باوجود اختصار کے فنی حیثیت سے ایک حسن تکمیل کی وجہ سے ناظرین کے لیے ذہنی مسرت کا سامان ہو۔

پروفیسر احتشام حسین کی نظر میں:

"ایک افسانے اور دوسرے افسانے میں جو چیز مابہ امتیاز ہوگی جو چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی وہ صرف اس لمحے میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے۔ اس کو پڑھنے سے جسم میں جو جھر جھری پیدا ہوئی جو لطف پیدا ہوا اور تھوڑی دیر کے لیے اس میں ایسی خوبیاں محسوس کیں جو افسانہ میں ہونی چاہیے۔"(۹)

لطیف الدین احمد نے افسانے کی تعریف یوں کی ہے:

"کسی ایک واقعہ یا جذبہ کی تاریخ بیان کر دینا مختصر افسانہ ہے۔"(۱۰)

سعادت حسن منٹو کہتے ہیں:

"ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر ہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔"(۱۱)

مختصر افسانہ ایک چھوٹے سے نکتے کو پوری شدت اور قوت کے ساتھ اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ جیسے خورد بین کی آنکھ یا محدب شیشہ چھوٹی سے چھوٹی چیز کی تفصیل دیکھ لیتا ہے۔ صرف چند لمحے، تین منٹ کی ٹیلی فون پر گفتگو کوئی موڈ، کوئی کیفیت، کوئی تبدیلی افسانے کی کہانی کا باعث بن سکتی ہے۔ مختصر افسانے میں ایک لمحے کی بھی بڑی اہمیت اور وقعت ہے۔ وقت کا شدید ارتکاز یوں ہوتا ہے جیسے ایک لمحے میں ساری زندگی سمٹ آئی ہو یا زندگی کسی ایک نکتے پر رُک گئی ہو۔

فن افسانہ نے اپنی پیدائش کے بعد سے دور حاضر تک اس نے اتنی شکلیں بدلی ہیں کہ کسی مخصوص تعریف کا تعین دشوار ہے۔ تاہم مختلف ادوار میں مختلف ناقدین نے اس پر اپنی آراء دی ہیں۔

ان تمام تعریفوں کے بعد جو ناقدین نے مختلف انداز سے کی ہیں۔ اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ میں اختصار اور مرکزی تاثر خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ اگرچہ کسی نے اختصار کو سب سے زیادہ، کسی نے مرکزی نقطۂ اور تاثر کو کسی نے جسامت اور لمحاتی کیفیت کو اہمیت دی ہے۔ ان تمام آراء کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ:

"افسانہ وہ نثری تخلیق ہے جس میں اختصار کے ساتھ ساتھ جامعیت ہو اور کسی خاص مرکزی تاثر پر استوار ہونے کے ساتھ ساتھ حیات انسانی کا کوئی گوشہ یا عکس پیش کرے اس کی زبان پُرکشش اور انداز تحریر انتشار سے پاک ہو۔"(۱۲)

مختصر افسانے کی ابتدا:

کہانی سنانے یا کہانی کہنے کی روایات از منہ قدیم سے چلی آرہی ہے اور یہ سلسلہ انسانی تاریخ کی ابتدا تک پھیلا ہوا ہے۔ بلکہ کہانی کہنا اور سننے کا عمل حضرت آدمؑ سے شروع ہو گیا تھا۔ زمانہ قدیم کا انسان اپنی یادداشت سے کام لیتے ہوئے گزرے ہوئے ادوار کی تمام کہانیاں بیان کر سکتا تھا اور اس طرح دراصل اس نے "افسانہ" کی بنیاد رکھ دی تھی۔ انسان کی قدیم ترین تحریروں میں (انگریزی) ادب میں "Tales of magicians" مصری کہانیوں کا ایک مجموعہ ہے جو تقریباً چار ہزار قبل مسیح میں لکھی گئی تھیں۔ اس قسم کی کہانیوں عرب، ہند اور یونانی تہذیبوں میں بھی موجود ہیں اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بائبل میں ایسی کہانیاں موجود ہیں جو موجودہ افسانے کی تعریف پر پورا اُترتی ہیں۔ مثلاً "Johan and Ruth" کی کہانیاں زمانہ وسطی اور تحریک احیائے علوم کا دور دراصل افسانے کا دور ہے جب نثر اور نظم دونوں میں مختصر کہانیاں بیان کی جاتی تھیں۔ مغربی یورپ میں تحریک احیائے علوم کے بعد لاتعداد، افسانے کہانیاں اور خاکے تحریر کیے گئے جنھوں نے مختصر نثری تحریر کی روایات کو زندہ رکھا۔

انیسویں صدی کے آغاز تک افسانے نے اتنی نمایاں ادبی شکل اختیار نہیں کی تھیں کہ لوگوں کی توجہ اور دلچسپی اس طرف مبذول ہوسکے اور سنجیدہ مصنفین اسے وسیع پیمانے پر اپنے لیے ذریعہ تحریر بنالیں۔ لیکن انیسویں صدی میں تقریباً بیک وقت ریاست ہائے متحدہ امریکہ، جرمنی اور افرانس میں افسانوں کے مجموعے چھپنا شروع ہو گئے۔ میں ای۔ ٹی اے ہاف مین (E.T.A .Hoffmann) نے ۱۸۱۴ء اور ۱۸۲۱ کے دورانیہ میں اپنی کہانیاں چھپوائیں۔ جو ہن لیڈنگ ٹک (Johan Luding Tieck) جس نے ۱۷۹۰ء سے افسانہ تحریر کرنا شروع کر دیا تھا۔ ۱۸۰۰ء تک اس نے اپنی کہانیوں کے بہت سے مجموعے چھپوا دیے۔

تاہم مختصر افسانے کی ابتدا انیسویں صدی امریکہ میں ہوئی۔ وہیں سے اس نے ادبی حیثیت حاصل کی امریکی مصنف ارونگ واشنگٹن (Irving Washington) نے ۱۸۱۹ء اور ۱۸۲۰ء میں اپنی کتاب "Sketch Book" خاکوں کا مجموعہ چھپوا کر روایتی امریکی افسانے کی بنیاد رکھ دی۔ تینوں اہم کہانیوں میں سب سے اہم "Ripvan Wintle" کو عام طور پر پہلی امریکی مختصر کہانی یعنی افسانہ تصور کیا جاتا ہے۔ ارونگ نے ۱۸۱۹ء سے پہلے مختصر ناول بھی لکھے لیکن اس نے محسوس کیا کہ مختصراً افسانے کو نثری فارم میں ڈھالا جائے نیز اس کے اصول وضوابط بھی متعین کیے جائیں۔ اس نے افسانے میں انفرادیت پیدا کی۔ اس کے نزدیک افسانے کا مقصد اصلاح نہیں بلکہ تفریح تھا۔ وہ ایک خاص موڈ یا جذبہ طاری کرنا چاہتا تھا۔ جس میں پلاٹ اور ڈرامائی عمل کہانی کے لیے لازمی نہیں تھا۔

۱۸۳۲ء میں ایڈ گرایلن پو (Edgar Allern Poe) اور نیتھینل ہاتھارن (Nathaniel Hawthorn) بھی ارونگ (arving) کے ساتھ نمایاں ہونا شروع ہو گئے تھے۔ یہ دونوں افسانہ نویس اس صدی

کے اوّل نصف دور کے بہترین افسانہ نویس تصور کیے جاتے ہیں۔ نیتھینل ہاتھارن کا زمانہ ۱۸۰۴ء تا ۱۸۶۴ء کا ہے۔ جس نے ایسی کہانیاں لکھیں جو تمثیلی پس منظر میں ایک واحد سچویشن کے گرد گھومتی تھیں۔ اس نے مختصر افسانے کو ایک سنجیدہ فن کی شکل میں دنیا کے سامنے پیش کیا۔ وہ مختصر افسانے کو صناعی کا بہترین نمونہ بنانا چاہتا تھا۔ انہی اوصاف کو سامنے رکھ کر اس نے اپنی کہانیاں لکھیں۔

اگرچہ اورنگ اور ہاتھارن کو اوّلیت حاصل ہے مگر اس کے باوجود ایڈگر ایلن پو ۱۸۰۹ء تا ۱۸۴۹ء کو جدید مختصر افسانے کا سب سے بڑا اُستاد مانا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ پو نے مختصر افسانے کی تھیوری سے بحث کی۔ اس کے خیال میں کہانی میں اختصار، اتحاد تحریک اور ہم آہنگی کے علاوہ ندرت اور جامعیت اور بیان کی اصلیت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کی اپنی کہانیاں بھی اسی اوصاف کی حامل ہیں اور وہ افسانے کا مطلب اصلاح نہیں بلکہ تفنن طبع سمجھتا تھا۔

پو کی کہانیوں نے دیگر ممالک کے افسانوں پر خصوصاً فرانس کی کہانیوں پر گہرا اثر ڈالا اور تقریباً اسی کے وقت کے دو مشہور مصنفین الیگزینڈر پشکن (Alcxander Pushkin) اور نکولر گوگل (Nikolar Gogol) نے ناول اور ڈرامہ نگاری ترک کر کے افسانہ نویسی اختیار کر لی۔ جس سے ان کی عام زندگی کے معاملات پر توجہ نے ابتدائی دور کے امریکن اور جرمن مصنفین کی ان تصوراتی (Legendary) اور محلاتی کہانیوں سے بالکل متضاد ادب کو رواج دیا۔

۱۸۳۰ء تک فرانس کے تین اہم مصنفین نے اس صنف کو ایک قابل قدر اور نمایاں صنف کے طور پر پیش کر دیا اور یہ تاثر پوری صدی تک جاری رہا۔ اس ادبی صنف کے بیک وقت تمام ممالک میں اس قدر ترویج اور ترقی پانے کی وجہ یہ ہے کہ اپنے اپنے مختلف طرز تحریر اور موضوعات کے باوجود اس بات پر ذہنی طور پر تمام مصنفین ہم آہنگ ہو گئے تھے کہ افسانہ ایک طاقتور اور مؤثر طرز تحریر ہے۔ بلاشبہ لفظ "افسانہ" یا "Short Story" صدی کے آخر تک بکثرت استعمال نہیں کیا جاتا تھا حتیٰ کہ لفظ "کہانی" یا "Story" بھی نہیں۔ اگرچہ ۱۸۲۴ء میں ہی "Strange Stories lrving by a Nerousgentleman" کے نام سے اپنی کہانیوں کی ایک قسط جسے "Tales of Traveller" کہا جاتا ہے۔ چھپوائی۔ ٹک (Tieck) اپنی کہانیوں کو تصاویر کہتا تھا اور اردن اپنی کہانیوں کو خاکے کے نام دیتا تھا۔ پو (Poe) اپنی تحریروں کو "Tales" یا "Articles" کے نام سے متعارف کرواتا تھا۔ ہاتھارن (How Thornc) لفظ "Tales"، "Sketches" اور "Parable" استعمال کرتا تھا۔

۱۷۷۵ء میں برانڈر تھ میتھوز نے اپنا مضمون "The Philoso phy Short Story" شائع کیا۔ جب سے مختصر افسانہ ادب کی ایک مخصوص صنف کے طور پر پہچانا گیا اور ایسی کہانیاں جو مختصر ہوتی ہیں، ان سے الگ

تسلیم کیا گیا۔ اس نے اپنے خیالات کی بنیاد پو کے نظریات پر رکھی۔ میتھوز اتحاد زماں، اتحاد مکاں، اتحاد عمل اتحاد کردار کو مختصر افسانے کا اہم جزو سمجھتا تھا۔

فرانس کا افسانہ نگار موپساں پو سے بہت متاثر تھا۔ تکنیک کے اعتبار سے اس کی کہانیاں ماڈل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اپنے جذبات کے واضح اظہار، تفصیلات میں کمی اور مختصر نگاری کی وجہ سے اس نے پو(POE) پر فوقیت حاصل کر لی تھی۔ اپنی ذہانت اور واقعہ نگاری سے اس نے "The Necklace" جیسی کہانی لکھی جو کلی طور پر ایک مکمل نمونہ تھی۔ موپساں کی افسانہ نگاری اور فن کاری کے شعبوں نے باقی مصنفین کو بھی متاثر کی۔ خاص طور پر اس دور کے مشہور رسالوں میں تحریر کرنے والوں نے اس کے طریقہ کار کو اختیار کیا۔ اسی دور میں مختصر افسانہ کو خوبصورت سانچے میں ڈھالنے میں روسی افسانہ نگار چیخوف ۱۸۶۰ء تا ۱۹۰۴ء اور کیو پریون نے نمایاں حصہ لیا۔ لیکن پو(Poe) اور موپساں کی کہانیوں نے انگلستان اور امریکہ کے نوجوان کہانی نویسوں کو بہت متاثر کیا تھا جیسا کہ لندن میں رڈیارڈ کپلنگ (Rudyard Kipling) اور امریکہ کے افسانہ نگار او ہنری اور ولیم سڈنی پورٹر بھی شامل ہیں او ہنری کی کہانیوں نے بے شمار لکھنے والوں کو متاثر کیا اور وہ ایسا شخص تھا جو بہترین کہانی بیان کر سکتا تھا۔

او ہنری کی کہانیاں اور افسانے مشہور عام تھے۔ اس کی کہانیوں میں واقعات کی زیادتی، شدید انداز اور چونکا دینے والے انداز میں کہانی کو ختم کرنے کے طریقے نے اس کے لیے بے حد تعریف و توصیف حاصل کی۔ اس کے انداز میں کہانی لکھنے والوں نے یا اس کی تقلید کرنے والوں نے ہزاروں کہانیاں رسالوں میں چھپوا دی۔ بہت سارے ناقدین نے اس بات پر زور دیا کہ اس کی تحریروں میں عالمانہ ذہنی گہرائی کی کمی تھی اور اس کی تحریروں میں کردار وں پر واقعات کا اثر بھی اتنا قابل تعریف انداز نہیں رکھتا تھا۔ تاہم بے شمار کہانی پڑھنے والوں کے لیے او ہنری (O Henry.) کو بہت اچھے الفاظ میں یاد کیا جاتا ہے۔

اگر چہ صدیوں سے انگلستان میں کہانی کہنا وقت گزاری کا بہترین ذریعہ تھا اور مختصر ادب آتھر ئن رومانوی کہانی The Green knight سے شروع ہو کر آج تک جو تحریر کیا جاتا رہا ہے اور انیسویں صدی کے آخری سالوں تک اس مختصر کہانی کو کوئی امتیازی حیثیت حاصل نہ تھی۔ انگریزی ادب کے مشہور ناول نگار والٹر سکاٹ، چارلس ڈکنز جارج میر بریتھ اور تھامس ہارڈی جو وقتاً فوقتاً مختصر نثر نگاری (کہانی) لکھتے تھے انھوں نے اس مصنف کی ادبی حیثیت کے متعلق کوئی خاص قابل فہم یا قابل غور اہمیت نہ دی جو اس وقت روس، فرانس اور امریکہ میں انتہائی مقبول ہو رہی تھی۔ مختصر ادب جو رسالوں میں چھپ رہا تھا لیکن زیادہ تر کہانیاں خوش کن واقعات پر مبنی تھیں یا پھر گھریلو پریشانیوں کے متعلق پاکیزہ اور صاف ستھری یادداشتوں پر مبنی ہوتی تھیں۔

۱۸۳۰ء کے سالوں میں امریکی مصنفین اردن، پو، بریٹ ہارٹ اور امبروز پیرز کے اثرات محسوس ہونا شروع ہو گئے تھے۔ خاص طور پر رابرٹ لوئس (Robert Lousis)، سٹیون سن (Steven Son)، آسکر وائلڈ اور "The Yellow Book" کے لکھنے والوں میں یہ اثرات نمایاں تھے۔ تاہم رڈیارڈ کپلنگ (Rudyard Kipling) کی کہانیوں میں مجموعی طور پر ذہنی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو فرانس کے موپساں کی کہانیوں میں ہیں۔ کپلنگ کی کہانیاں نو آبادیاتی زندگی کے شعلہ خیز اثرات اور حیران کن واقعات سے بھری ہوئی تھیں۔ جن کے پلاٹ بہت اچھے رنگین اور دلکش ہوتے تھے۔ یہ بیسویں صدی کے اوّل دو دہائیوں میں تمام انگریزی مصنفین کے لیے مشعل راہ تھیں۔ لیکن جنگ عظیم اوّل تک انگلستان میں افسانے نے کوئی قابل ذکر ترقی حاصل نہیں کی اور مشہور اور اہم ناول نگار جوزف کانرڈ، جمیز جوائس، ای ایم فارسٹر ور جینا وولف اور ڈی۔ ایچ لارنس نے افسانہ کی طرف وہ توجہ دی جو ان کے انیسویں صدی کے ہم پلہ مصنفین نے بالکل نہیں دی تھی۔ قسمت کی ستم ظریفی ہے کہ جن مصنفین کا بیسویں صدی کے افسانوں پر بہت اثر ہے وہ آئرلینڈ کے جوائس (Joyce) اور نیوزی لینڈ کی کیتھرائن منیفیلڈ (Katherin Mansflied) تھے۔ جوائس کی کہانی "Dubliness" ۱۹۱۴ء میں انتہائی مہارت کے ساتھ عام زندگی کے واقعات کو خوبصورتی کے ساتھ اپنے تصورات اور مقصدیت سے ہم کنار کیا ہے۔

کیتھرائن منیفلیڈ کی نفیس اور خوبصورت کہانیوں میں شاعرانہ جس کا مرکز نفساتی کشمکش ہوتی تھی، میں بیان کی نفسات، مشاہدہ کی نزاکت اور عمدگی موجود ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ چیخوف (Chekhov) سے متاثر ہے۔ لیکن ان دونوں کی طرح ڈبلیو سامرسٹ ماہم (W.Somerset Mawyham) بلاشبہ بیسویں صدی کے نصف تک انگریزی کہانی پڑھنے والوں کا پسندیدہ افسانہ نویس تھا۔ اس کی کہانیوں کی خاصیت ڈھیلی ڈھالی مقصدیت اور انسانی کمزوریوں کی خاکہ کشی تھی۔ اس کے بعد آنے والے مصنفین کی ایک پوری نسل مثلاً وی۔ آر۔ پرچٹ (V.R Pritehet)، گراہم گرین (Graham Green)، ایچ۔ ای۔ بیٹس (H. E .Bates)، الزبتھ براؤن (Elizebeteh Browen) اور ولیم سیمسن (William Samson) وغیرہ نے یہ واضح کر دیا کہ بشکل پچاس سال تک نمایاں کامیابی کے بعد انگلستان میں افسانہ نویسی پختگی حاصل کر چکی تھی۔

بیسویں صدی میں افسانہ نویسی تمام فنی خوبیوں سے مالامال ہو چکی تھی۔ ۱۸۴۲ء میں پو (Poe) کی پیش گوئی کے مطابق کہ ادب کی یہ صنف ایک وسیع تنوع، تصور، خیال اور تاثرات کا احاطہ کر سکتی ہے۔ جیسا کہ انگلستان میں ولا کیتھر (Willa Cather)، ایف۔ اے۔ سکاٹ فٹ گارڈ (F.Seott Fitz Guard)، ہیمنگ وے (Heming Way)، ولیم فاکنر (William Falkner)، رابرٹ پن وارن (Robert Penn

Warren)، نہ صرف اچھے ناول نگار تھے بلکہ افسانہ نگاری میں بھی ماہر تھے۔ ان کے بعد آنے والے کہانی نویسوں نے کہانی کو نہ صرف مقامی رنگ دیا بلکہ اس نظریہ کو بھی عام کر دیا کہ انسانی روح اور جذبات کو نزدیک تر دائرہ کار سے بہتر طور پر سمجھا، دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ تاہم ایڈرسن (Aderson)، سٹین بیک(Stein Back) واٹروین(Walter Van)، کیٹلبرگ کلاسک(Tilburg Clask) اوراس دور کے دیگر افسانہ نگاروں پر مقامی مناظر سے متاثر ہونے کے ساتھ یورپ کی ادبی تحریک کے اثرات چھوڑے۔ خاص طور پر تھامسن میں (Thomson Mann)، فرانز کافکا(Franz Kafka) کیتھرائن مینسفیلڈ (Kathrin Mansfield)، جوائس چیخوف (Chekhov Joyce)میو پاسنٹ(passnt Mau)اور فلابرٹ (flue Bert)کی تحریروں پر اور امریکی کہانی یا افسانے کے اثرات وسیع طور پر پورے یورپ کے افسانوی ادب میں محسوس کیے جاتے رہے ہیں تاہم فطرت پسندی اور حقیقت نگاری کے رجحانات روسی نگاروں کی دین ہیں جنھوں نے زندگی کی حقیقی تصویر کشی پر زور دیا۔

پہلی عالمی جنگ کے بعد مختصر کہانی نے ایک نیا موڑ لیا۔ اب اقتصادی اور سماجی موضوعات پر کہانیاں لکھی جانے لگیں۔ جہاں تک مختصر افسانے کا مقصد تعلق ہے۔ وہ محض تفریح نہیں جیسا کہ واشنگٹن اورنگ کا خیال تھا بلکہ افسانہ حیات زندگی کا عکاس بھی ہے اور نقاد بھی۔ زندگی کے حقائق کے ساتھ اس کا گہرا تعلق ہے افسانہ کسی نہ کسی طرح ہماری زندگی کے ظاہری اور باطنی رخوں کو پیش کرتا ہے اور زندگی کے کسی جذبے اور لمحے کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

موجودہ دور میں مختصر افسانے نے بہت ترقی کرلی ہے۔ اسے اتحادِ زمان ومکاں، اتحاد عمل اور اتحاد و کردار کی قید میں نہیں جکڑا جاسکتا۔ بلکہ ان بندشوں سے آزاد رہ کر زیادہ مکمل اور کامیاب افسانے لکھے جارہے ہیں۔

پونے کہا تھا کہ افسانہ ایک نثری داستاں ہے جیسے پڑھنے میں آدھ سے دو گھنٹے تک وقت درکار ہے مگر آج یہ سب کچھ لازمی نہیں۔ ایسے بھی افسانے موجود ہیں جنھیں پڑھنے میں دو گھنٹے سے زیادہ وقت لگتا ہے اور کچھ کم سے کم وقت میں پڑھے جاتے ہیں لیکن پھر بھی مختصر افسانے کے زمرے میں شامل ہیں۔ تاہم برانڈر میتھوز اتحاد وزماں۔ اتحاد مکاں، اتحاد عمل اور اتحاد کردار کو مختصر افسانہ کا اہم جزو سمجھتا تھا۔

> "اتحاد زماں کی خصوصیت افسانے میں فنی خوبیاں ضرور پیدا ہوتی ہیں۔ لیکن اس کی حیثیت ثانوی ہے آج ایسی بھی کہانیاں ہیں جن میں آغاز اور انجام کے درمیان ایک طویل عرصہ ہوتا ہے جہاں اتحاد زماں کی پابندی نہیں وہاں دوسرے لوازمات کی پابندی ضروری ہے۔ بعض دفعہ افسانہ نگار

درمیان میں وقفہ دیتا ہے اور اس میں اہم واقعات بیان کر جاتا ہے۔ عہد
حاضر میں فاصلے کی اہمیت کم ہوگئی ہے۔ اب کم سے کم وقت میں طویل فاصلے
طے کرنا، سہل ہو گئے ہیں۔ لہٰذا افسانہ اتحاد زماں کی قید سے بھی آزاد ہوا
ہے۔ کئی افسانے ایسے بھی ہیں جن میں واقعات کئی جگہوں میں ظہور پذیر اور
مکمل ہوتے دکھاتے ہیں۔ وہاں اتحاد کے ذریعے ان کو آپس میں مربوط کر
تے ہیں۔ اتحاد عمل میں شرط ہے کہ المیہ اور نشاطیہ عناصر کا امتزاج نہ کیا
جائے۔ پلاٹ میں کوئی ضمنی پلاٹ نہ داخل کیا جائے۔ لیکن یہ پابندی بھی غیر
ضروری ثابت ہوئی کیونکہ زندگی میں المیہ اور نشاطیہ عنصر الگ الگ نہیں ہو
سکتے۔ غم اور خوشی کے لمحات ہر دم ایک دوسرے کی جگہ لیتے رہتے ہیں۔
اتحاد کردار کی شرط بھی لازمی نہیں ہے کیونکہ اب ہر افسانے میں ایک سے
زیادہ کردار ہو جس کے گرد کہانی گھومے۔ جہاں تک اتحاد اثر کا تعلق ہے وہ ا
فسانے کا اہم جزو ہے۔ ناول زندگی کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے مگر
افسانہ کسی خاص واقعہ اور پہلو کو ذہن میں رکھ کر اس پر روشنی ڈالتا ہے۔ یہ
اثرات دیرپا ہوتے ہیں اور جب افسانہ نگار اس واقعہ کو افسانے کی شکل میں
ڈھالتا ہے تو قاری کے ذہن پر دیرپا اثرات چھوڑتا ہے اور یہی اثر افسانے
کے فن کی بقا کا راز ہے۔ واقعات کا بیان مختصر ہو، اختصار افسانے کے حسن کو
دوبالا کرتا ہے۔ تمام ناقدین نے ایجاز و اختصار کی اس صفت پر اتفاق کیا
ہے۔"(۱۳)

افسانے کے اجزا میں موضوع ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ بنیاد جتنی بھی مضبوط ہو گی عمارت اتنی ہی پائیدار ہو گی۔ اس طرح موضوع اچھا اور حقیقت و واقعیت پر مبنی ہونا چاہیے اور اسی کے بل پر بہت خوبصورت او رمؤثر افسانے تخلیق کیے جاسکتے ہیں۔ افسانے کا اپنا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا۔ دنیا اور انسانی زندگی سے تعلق کو بھی واقعہ، جذبہ، احساس، تجربہ، مشاہدہ، اس کا موضوع بن سکتا ہے۔ گویا زندگی جتنی وسیع ہو گی اتنی ہی وسعت اس کے موضوعات میں پائی جائے گی۔ جو زندگی کے سچے، حقیقی اور فطری مرقعے پیش کرتے ہیں۔ زندگی کی سمٹی ہوئی وسعتوں کی تشریح، وضاحت، تجزیہ اور توجیہہ پیش کرتے ہیں۔ اس میں ماضی، حال اور مستقبل کے مشاہدات و تجربات بھی ہیں اور اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تصویر کشی بھی کی ہے۔

پلاٹ کہانی میں انسانی زندگی سے متعلق جو واقعات ہوتے ہیں ان کو فنی ترتیب دینا پلاٹ کہلاتا ہے۔ اس فنی ترتیب میں کہانی کے آغاز، وسط اور انجام کے درمیان منطقی ربط ہوتا ہے۔ جو قاری کے ذہن پر وحدت تاثر چھوڑتا ہے۔ پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں۔ سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ اور ضمنی پلاٹ۔ بیشتر افسانوں میں پلاٹ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ اس میں واقعات نہایت پیچیدگی کے ساتھ ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ بعض میں غیر منظم پلاٹ ہوتے ہیں۔ بہت سارے واقعات بکھرے ہوئے ہوتے ہیں اور ان میں فنی ترتیب نہیں ہوتی مگر وہ ایک مرکزی شخص کے گرگھومتے ہیں۔ کچھ پلاٹ منفرد ہوتے ہیں اور کوئی کہانی کو انتہا تک پہنچانے میں مدد دیتے ہیں۔ طویل افسانوں میں ضمنی پلاٹ بھی بہت ضروری ہے۔ فضابندی کے ساتھ جذبات وخیالات کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے۔

پلاٹ، کردار اور فضایہ افسانے کی نمایاں خوبی ہے۔ کہانی میں کسی عنصر کو مان کر کہانی کو تشکیل دیا جاتا ہے۔ جب تک کہانی کا محور مرکزی انسانی زندگی ہو گا تب تک کردار نگاری کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ گویا کردار افسانے کا لازمی حصہ ہے۔ افسانوی کرداروں کی الگ دنیا ہوتی ہے۔ ان کا باہمی رشتہ اور تصادم پلاٹ، ماحول دوسرے کرداروں کی باہمی آمیزش اور آویزش سے متعین ہوتا ہے۔ وہ حقیقی زندگی کے افراد سے مختلف ہوتا ہے، لہٰذا جب کوئی کردار افسانے میں داخل ہوتا ہے تو وہ کچھ اور ہوتا ہے وہ جس بحرانی صورت سے گزرتا ہے اس میں جو تبدیلی آتی ہے اور جب وہ باہر نکلتا ہے تو کچھ اور ہوتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ وضاحت کرنا ہوتی ہے کہ یہ تبدیلی کیوں آئی اور اس تبدیلی کے ساتھ کرداروں کے منطقی ربط کو قائم رکھنا ضروری ہے۔ افسانے میں کردار کی پوری زندگی کو پیش نہیں کیا جاتا بلکہ کسی ایک یا دو پہلوؤں کو متعارف کرایا جاتا ہے اس میں فنکار کی چابکدستی کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔

ہر فنکار کا اپنا الگ اسلوب ہوتا ہے جو اسے دوسرے فنکاروں سے الگ کرتا ہے کسی فن پارے کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے اس کے اسلوب کا حوالہ دینا بھی ضروری ہے۔ اسلوب ایک وسیلہ ہے جو موضوع کو فن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ افسانہ نگار کے لیے اظہار کے طریقوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ وہ مختلف پیرائیوں میں اپنے خیالات کے اظہار پر عبور رکھتا ہو۔ ایک اچھے افسانہ نگار کے لیے ایک اچھا انشاپرداز ہونا بھی ضروری ہے۔ موضوع کتنا ہی دلچسپ ہو، فنی ترتیب کتنی عمدہ ہو مگر اظہار کے لیے مناسب زبان کا استعمال نہ ہو تو افسانہ فنی اور تکنیکی محاسن کے باوجود کامیاب افسانہ قرار نہیں پاتا۔ فنکار کو اپنے خیالات کے اظہار کے لیے الفاظ و اصلاحات کا استعمال آنا ضروری ہے۔ گویا اچھا اسلوب افسانے میں مقناطیسی کشش رکھتا ہے۔

افسانہ میں نقطۂ نظر یا مقصدیت کو کہاں تک جگہ ملنی چاہیے۔ اس کے بارے میں نقاد مختلف نظریے پیش کرتے ہیں۔ ادب برائے زندگی کے حامی متوازن حد تک افسانے میں مقصدیت اور نظر کے حامی ہیں۔ جب کہ ادب

برائے ادب مبلغین اس کو فنی آزادی کی بندش تصور کرتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ ادیب اور افسانہ نگار کو کسی بندش اور واضح مقصد کے آزادانہ طور پر فنی لطافت کا زیادہ خیال رکھنا چاہیے اور اپنی تحریروں کو کسی خاص نظریۂ حیات کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔ ان کے الفاظ میں اس سے فنی وقار مجروح ہوتا ہے۔

ادیب چونکہ سماج میں پیدا ہوتا ہے، اس کی تحریریں معاشرے کی عکاس بھی ہوتی ہیں، اس کا ادب زندگی کا نمائندہ اور پرتو بھی ہوتا ہے۔ ادب کا زندگی سے جولا محالہ رشتہ رہا ہے، اس کو دیکھ کر ہی کہنا بجا ہوگا کہ افسانہ میں کوئی نقطۂ نظر ہونا ضروری ہے۔ مگر اس نقطۂ نظر کو اس فنی چابکدستی اور ادبی توازن سے پیش کر کے ادب تشہیر اور پروپیگنڈانہ بن جائے۔ افسانہ نگار کا نقطۂ نظر ہی افسانے میں زندگی اور حرکات کی عکاسی ہوگی اور یہی نمود و حرکت اس کی تحریروں کو توانائی عطا کرے گی۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> " افسانہ نگار سے کسی مرتب فلسفہ حیات کا مطالعہ نہیں کیا جاتا۔ لیکن اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں جو باتیں کہنے کا موقع ملتا ہے ان سے خواہ بظاہر کوئی رابطہ نہ ہو لیکن حقیقت میں یہ منتشر اجزاء اس وقت تک فکر انگیز اور مؤثر نہیں ہوتے جب تک زندگی اور ان کے مسائل سے متعلق افسانہ نگار کا کوئی واضح نقطۂ نظر نہ ہو۔ "(۱۴)

اختر اورینوی لکھتے ہیں:

> " افسانہ نگار کو بہر حال اتنی فکری اور ذہنی آزادی ضرور ہونی چاہیے جس سے وہ آزاد فضا میں زندگی کے مسائل اور مطالبے کا مطالعہ کرے۔ اپنے نقطۂ نظر سے ان پر غور کرے اور اس کی جھلک اس کے افسانوں میں نظر آئے۔ "(۱۵)

اُردو افسانے کا سیاسی، سماجی اور ادبی پس منظر:

اُردو افسانے کی ابتداء اور نشو و نما بیسویں صدی کے ادبی شعور اور ذہنی ربط سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ ادبی نسب ناموں کا کھوج لگانے والے اس کا رشتہ قدیم کہانیوں، حکایتوں اور قصوں سے جوڑتے ہیں۔ لیکن ان تمام عناصر کے باوجود اُردو افسانہ عصری تقاضوں کا نتیجہ ہے۔ یہ نئے شعور کا اظہار اور ایک نئی دریافت ہے جو اپنی تہ در تہ معنوی خصوصیات کی وجہ سے کہانی کی ہیئت کا عکس معلوم ہوتا ہے جس کا ارتقاء انیسویں صدی کے یورپ اور امریکہ میں ہوا۔ لیکن مختصر افسانہ اپنی اندرونی منطق اور فنی ترکیب کی وجہ سے اپنی ایک الگ تاریخ رکھتا ہے۔

بیسویں صدی کا آغاز ہندوستان کی زندگی میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ پُرانا نظام دم توڑ چکا تھا اور سماج کے نئے تقاضوں اور مطالبات کو پورا کرنے کی سکت نہیں تھی۔ سماجی، معاشرتی اور معاشی حالات بدل چکے تھے۔ عالمی جنگ نے دنیا کے حالات کو متاثر کر دیا تھا۔ لوگوں میں سیاسی شعور بیدار ہو چکا تھا۔ ہندوستانیوں نے کانگریس کے پلیٹ فارم سے اپنے اختیارات اور نظم و نسق کے مطالبات کا آغاز کر دیا تھا۔ سالانہ اجلاس کے بعد آزادی کی آواز بلند ہونے لگی تھی۔ ان مطالبوں کی وجہ سے برطانوی حکومت تشدد پر اتر آئی تھی۔ برطانوی حکومت نے ۱۹۰۹ء میں منٹو مارلے اصلاحات کا اعلان کیا۔ مگر ان غیر تسلی بخش اصلاحات سے ہندوستانی مطمئن نہ تھے۔ اصلاحی ردِّ عمل کے طور پر کانگریس نے ۱۹۱۲ء میں پٹنہ میں ریزولیشن پاس کیا۔ جن کی پالیسی تھی کہ وہ حکومت کے انتظامی معاملات میں انگلستان و ہندوستان کے مفاد کی خاطر عوام کی تاریخی شرکت حاصل کرے۔ ان کا خاص مقصد برطانوی حکومت کو برطانوی اور ہندوستان عوام کو قومی حکومت بنایا جائے۔

۱۹۱۹ء میں مانٹگ چمیس فوڈ کا مشترکہ اصلاحی اعلان ہوا۔ اس سے انتہاپسند لیڈروں نے بے اطمینانی کا اظہار کیا۔ ۱۹۲۰ء میں رولٹ ایکٹ پاس کیا۔ پھر جلیانوالہ باغ کا المیہ پیش آیا۔ جس میں بے شمار ہندوستانیوں نے قربانی دی۔ مولانا محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی نے تحریک خلافت چلائی جس کی مہاتما گاندھی نے بھی ہمنوائی کی۔ اس دوران مرکزی اور صوبائی کونسلوں کے الیکشن ہوئے۔ پبلک مفاد کے کچھ محکمے ہندوستانی وزیروں کو دے دیے گئے لیکن اہم شعبے انگریزوں کے قبضے میں رہے۔ ۱۹۱۹ء کے اہم اعلان میں اس بات کا وعدہ کیا گیا تھا کہ دس سال بعد قانون اصلاح پر نظر ثانی کی جائے گی۔ چنانچہ دس سال کی طویل مدت سے جب ہندوستانیوں نے غیر اطمینانی کا اظہار کیا تو انگریزوں نے ۱۹۲۷ء میں سائمن کمیشن مقرر کر دیا۔ اس کمیشن کے سارے ممبر انگریز تھے۔ مہاتما گاندھی اور دوسرے سرکردہ لیڈروں نے اس کا بائیکاٹ کیا۔ اس کا فوری رد عمل ۱۹۲۹ء کے سالانہ اجلاس منعقد لاہور میں ہوا۔ جس میں تجویز پاس کی گئی کہ ہندوستان مکمل آزادی چاہتا ہے۔ سوراج کے مطالبے واپس لے لیے گئے۔ اس کے بعد دوسری سول نافرمانی کا اعلان ہوا۔ بڑے بڑے لیڈر گرفتار کر لیے گئے۔

۱۹۳۵ء میں برطانوی پارلیمنٹ نے نیا قانون اصلاح پاس کیا۔ جس کی روح سے صوبائی حکومتوں کو پورے اختیارات مل گئے۔ مرکزی حکومت پر انگریزوں کا قبضہ رہا۔ اس قانون کا نفاذ یکم اپریل ۱۹۳۷ء میں ہوا مگر دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۹ء میں شروع ہوئی تو انگریزوں کو ہندوستانیوں کی سخت ضرورت محسوس ہوئی۔ جب کوئی مفید فیصلہ نہ ہوا تو ۱۹۴۲ء میں کانگریس نے کوئٹ انڈیا (Quit India) ریزولیشن پاس کیا۔ اس تجویز کے پاس ہوتے ہی تمام کانگریسی لیڈر گرفتا ہوئے۔ لیکن ہندوستان سے فوجی رسد محاذ جنگ پر جاتی رہی اور لڑائی کے لیے فوجیوں میں بھرتی جاری رہی۔

۱۹۱۹ء کے اصلاحی قانون کے بعد ذمہ دار حکومتوں کی بنیاد عام انتخابات پر رکھی گئی تھی۔ لیکن انتخابات ہندو اور مسلمانوں ممبروں کے الگ الگ ہوتے تھے۔ اس حلقہ بندی سے دونوں طبقوں کے درمیان سیاسی کشیدگی شروع ہوئی۔ مولانا محمد علی جوہر اور مولانا شوکت علی جوہر نے کانگریس سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ مسٹر محمد علی جناح نے بھی علیحدگی اختیار کر لی۔ مسلمانوں نے آل انڈیا مسلم لیگ قائم کی اور اپنے مطالبے اس پلیٹ فارم سے پیش کیے۔

کانگریس سے علیحدگی سے آپس کا اتحاد جاتا رہا۔ ہند کے طول و عرض میں جابجا فسادات رونما ہوئے۔ آپ کے تفرقوں نے ایسی صورت اختیار کی کہ ۲۳ مارچ ۱۹۴۰ء کے آل انڈیا مسلم لیگ اجلاس میں جو لاہور میں منعقد ہوا محمد علی جناح نے پاکستان کے مطالبے کا اعلان کر دیا اور بات اتنی بڑھی کہ ہندوستان و پاکستان تقسیم ہو کر رہا۔

غیر ملکی حکمت عملی نے ملکی صنعت پر کاری ضرب لگائی تھی ملک کی معیشت، صنعت اور زراعت تباہ ہو کر رہ گئی تھی۔ انگریزی مصنوعات کی بدولت برطانوی سرمایہ دارانہ نظام کی گرفت میں آ چکا تھا۔ برطانوی حکمت عملی نے جاگیردارانہ نظام پر سرمایہ درانہ نظام کی رداس اس طرح رکھی جا چکی تھی کہ ملک کا اقتصادی، سماجی، ثقافتی اور اخلاقی ڈھانچہ بالکل تباہ ہو کر رہ گیا تھا۔ پورا معاشرہ بے بسی کا شکار تھا، ان حالات نے مفکرین کو جھنجھوڑا اور ملک کے گوشے گوشے میں متعدد تحریکیں جنم لینے لگیں۔ اصلاح کے لیے مذہب کو کچھ لوگوں نے اوّلیت دی۔ کچھ نے سماجی فلاح و بہبود کو مقدم جانا۔ کچھ نے غیر ملکی تسلط کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا کہ اس کے خلاف صف آراء ہو گئے۔ شاعروں اور ادیبوں نے انجمنیں قائم کیں لیکن اس وقت ان کے سامنے کوئی منظم لائحہ عمل نہ تھا۔

بدلے ہوئے حالات نے قومی مفکرین اور قائدین کو مجبور کیا کہ ملکی معاملات کا جائزہ لے کر کوئی ایسی راہ متعین کی جائے جس پر چل کر قوم فلاح کی راہ پائے۔ انہیں احساس ہو گیا تھا کہ زندہ رہنا ہے اور ترقی پانا ہے تو جدید تقاضوں کے مطابق حالات سے سمجھوتا کرنا ہو گا۔ تعلیم کی اشاعت ہو اور جہالت دور ہو، اس سلسلے میں علی گڑھ تحریک اور سر سید احمد کی کاوشوں کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ لوگوں کو اپنی مدد کرنا اور ملک پر حکومت کرنا سیکھنا ہو گا۔ دانشوروں کے لیے لمحہ فکریہ تھا کہ وہ زندگی کے بیشتر شعبوں میں پیچھے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی تو دور کی بات ہے حقیقی اور صحت مند ادب کا بھی اس وقت فقدان تھا۔ لہٰذا ادیبوں اور شاعروں نے بدلی ہوئی فضا کا مطالعہ کیا اور زندگی کی نئی روش پر گامزن ہو گئے۔ جس نے سیاسی، سماجی، معاشی، اقتصادی اور ثقافتی و ادبی دنیا میں ہنگامہ برپا کر دیا۔ سوچنے اور سمجھنے کا نیا احساس بیدار ہوا ادب کے نئے اور وسیع تقاضے مرتب کیے گئے۔ خیالات و موضوعات میں گہرائی اور پختگی پیدا ہو گئی۔

پُرانا نظام دم توڑ چکا تھا۔ جاگیرداری نظام آہستہ آہستہ ختم ہو رہا تھا۔ کسانوں کو یہ احساس ہو گیا تھا کہ باوجود کوشش سے وہ کبھی بہتر زندگی نہیں گزار سکتے۔ دولت صرف محدود ہاتھوں میں ہے۔ جاگیردارانہ نظام میں زندگی

میں ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اقدار جامد اور متعین ہوتی ہیں جہاں فرد کی انفرادیت نہیں صرف طبقات کا وجود ہوتا ہے اور غریب کے دولت مند ہونے کے کوئی امکان نہیں ہوتے زندگی میں حرکت کشمکش، تضاد اور ٹکراؤ نہیں ہوتا مگر بیسویں صدی میں صنعتی دور شروع ہو چکا تھا۔

صنعتی دور نے نئے حالات کو جنم دیا تھا۔ لوگ کھیتوں کھلیانوں سے نکل کر ہزاروں کی تعداد میں شہروں میں منتقل ہو رہے تھے۔ بڑے بڑے شہر صنعت و حرفت کے مرکز بن گئے تھے۔۔ معاشی اور سماجی ترقی کے نئے مواقع ہاتھ آئے تھے۔ لوگ فیکٹریوں میں کام کرنے لگے تھے۔ جب انہوں نے مل مالکوں کی دولت کو روز بروز بڑھتے اور خود کو غریب ہوتے دیکھا تو انہیں اپنے وجود کا احساس ہوا کہ کردار میں ارتقا اور نمو اس کے وجود کے بغیر ممکن نہیں ۔ سماجی سطح پر فرد کا یہ احساس افسانے کے جنم کا سبب بنا۔

صنعتی دور کے طلوع ہونے سے خاندان کا وہ تصور جو ہندوستانی سماج کا حصہ تھا، آہستہ آہستہ ٹوٹنے لگا۔ لوگ دیہاتوں سے نکل کر جب شہر آگئے تو انھیں گھر جانے کے مواقع کم میسر آنے لگے۔ اس صورت حال نے سماجی گھتیوں کو جنم دیا۔ شہروں میں طوائف جو تہذیب وادب سکھانے کا مرکز تصور کی جاتی تھی ایک قابل رحم ہستی بن گئی ۔ جنسی مسئلے نے شہروں میں الگ اور دیہات میں الگ رخ اختیار کر لیا۔ شہروں میں عورتوں نے کارخانوں میں کام شروع کر دیا۔ عورت کو اپنے حقوق کا احساس ہوا۔ بچے جواب تک خودرو پودے تھے، اپنی شخصیت کے نمو کے مطالبے کرنے لگے۔ دولت میں اضافے نے اقتصادی کشمکش کو جنم دیا۔ اخلاقی اقدار کے سانچے ٹوٹنے لگے۔ تعلیم عام ہونے لگی۔ رسل ورسائل کی ترقی سے دیہات بھی ترقی کرنے لگے۔ روشن خیالی کی لہر دیہاتوں تک پہنچنے لگی۔ مزدور کسان بھی اپنے حقوق کے حصول کے لیے منظم ہو گئے۔ سماجی کشمکش، تضادات، اقدار کا ٹکراؤ اور ٹکراؤ کے مضمرات نمایاں ہونے لگے۔

ان حالات میں معاشرے میں کچھ مسائل پیدا ہوئے اور کچھ دبے ہوئے مسائل نے سر اٹھایا۔ مثلاً ذات پات کی تفریق، چھوت چھات، سماجی برابری گھریلو انتشار، شہری اور دیہی زندگی میں پیدا ہونے والے تغیرات اور اس کے پس منظر میں پیدا ہونے والے اخلاقی معیار، صدیوں سے رائج ستی کے رواج کی قانونی مخالفت، تعلیم اور نئے سماجی تصورات سے پیدا ہونے والے تغیرات نے بڑے پیمانے پر تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔

مذہبی اور معاشرتی اجارہ پرستوں کو اپنا اقتدار متزلزل نظر آنے لگا۔ غریب کو غربت کا اور مظلوم کو اپنی بے چارگی کا احساس ہونے لگا۔ مرعوب اور پس ماندہ طبقوں میں تفریق نے آپس میں نفرت پیدا کر دی۔ اس سے پہلے وہ تسلیم کر سکتے تھے کہ خالق نے انھیں اسی طرح پیدا کیا ہے اور وہ مروّجہ رواجوں سے ہٹ کر زندگی بسر نہیں کر سکتے تھے۔ عورت شوہر کی چتا میں جل کر ستی ہو جانے پر روحانی طور پر اپنے آپ کو دیوی سمجھتی تھی۔ اچھوت بر

ہمنوں کی خدمت میں زندگی کی کامیابی سمجھتے تھے۔ گوتم بدھ کے علاوہ کسی بھی تحریک نے براہمیت کے خلاف آواز نہیں اٹھائی۔ بدھ ازم بھی آہستہ آہستہ برہمن ازم کے سامنے سپر اندازی پر مجبور ہو گیا تھا۔ ہندوستان میں دوبارہ براہمیت چھا گئی تھی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد لوگوں کی زندگی میں ذہنی، فکری اور تہذیبی انقلاب برپا ہو گیا تھا۔ صدیوں کی پرانی تہذیب پر نئی ثقافت اور طرز زندگی اثر انداز ہوئی۔ عنان حکومت انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا تھا ۔فاتح قوم نے انتقامی طور پر مسلمانوں کو ظلم وستم کا نشانہ بنایا۔ آہستہ آہستہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان باہمی خلاص بھی باقی رہا۔ باہمی نفرت اور کشیدگی نے ایسا ماحول پیدا کر دیا کہ ہندوستانی قوم کی رہنمائی کا مسئلہ اہمیت اختیار کر گیا۔ سرسید احمد خاں، راجہ رام رام، کشیب، چندر سین اور دوسرے عمائدین نے اپنے نظریات سے قوم کو سلجھانے کی کوشش کی۔ عوام کی اصلاح کے لیے جہاں بہت سی سیاسی، سماجی اور مذہبی تحریکیں شروع ہوئیں وہاں کئی نظریات کے لوگ بھی پیدا ہوئے۔

اس وقت قوم ذہنی طور پر دو طبقوں میں تقسیم ہو چکی تھی ۔ ایک طبقہ ماضی کی روایات اور قدروں کو چھوڑنے کے لیے تیار نہ تھا اور دوسرا طبقہ مغرب سے اس حد تک مرغوب تھا کہ اس کی ہر بات پر لبیک کہنے کے لیے تیار تھا۔ کچھ لوگ نہ اپنی غلامی سے راضی تھے، انگریزوں کی آمد سے خوش تھے مگر انھوں نے نئے نظام سے سمجھوتا کر لیا تھا۔

سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا اور ہندوؤں میں راجہ رام موہن رائے، کشیب، چندر سین اور موہن رانا ڈے نے وقت کی نزاکت اور بدلتے ہوئے حالات کے پیش نظر حالات سے مصالحت کے ساتھ اپنی خامیوں کو دور کرنے کی کوشش کی۔ اکبر الہ آبادی، حالی شبلی اور مولانا محمد حسین آزاد، ڈپٹی نذیر احمد اور دوسرے قلمکاروں نے پُرانی ثقافت اور روایات کی تجدید پر زور دیا۔

مسلمانوں میں اصطلاحی، انقلابی اور اجتہادی تحریکوں کی ابتدا سید احمد بریلوی کی تحریک سے ہوئی۔ سرسید احمد کی تحریک کا رابطہ بھی ایک طرح سے ان کی تحریک سے قائم ہو گیا۔ سرسید احمد خاں بڑے ذہین اور معاملہ فہم شخص تھے ۔ وہ زمانہ اور زمانے کی ضرورتوں کو اپنے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے ۔ انھوں نے انگریزوں کی برائی بھی کی اور جہاں قومی مفاد کی صورت ہوئی وہاں ان سے دوستی اور مصالحت بھی کر لی۔ سرسید کی تحریک سے مسلمانوں کی سماجی اور تعلیمی زندگی میں دیرپا انقلاب آیا۔ مسلمانوں نے علی گڑھ تحریک سے نئی قدروں کا شعور، مغربی تعلیم کی برکتیں اور سماجی دکھ درد کا مداوا پایا تھا۔ ابوالکلام آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ہندوستان میں ایسے فرقے میں آزادی کی لگن پیدا کر دی جو سیاست کے ہنگاموں سے دور دورِ غلامی کی خرابیوں میں الجھے ہوئے

تھے۔ابوالکلام ہندوستانیوں کے ذہین معمار ہیں۔انھوں نے عوام کو مذہبی تعلیم کی اہمیت کا احساس دلوایا۔ سرسید نے مذہب کو عقل کے ترازو میں تولا اور لوگوں کو مادی علوم کی طرف مائل کیا۔

جہاں مسلمانوں میں اصلاح کی کوششیں ہوئیں وہاں ہندوؤں میں بھی اصلاح کا احساس بیدار ہوا۔ ان تحریکوں کا آغاز بنگال سے ہوا۔ راجہ موہن اور راجہ رام نے ستی کے خلاف قانون بندش کی ہم نوائی کی۔ بیوگان کی دوسری شادی کا قانون بنایا گیا۔ اچھوتوں کی عزت افزائی کی۔ ہندوؤں میں باہمی اتحاد کا احساس دلوایا اور ان کے اندر ذہنی کشادگی پیدا کرنے کی کوشش، آتمی سوسائٹی، برہمو سماج، پرارتھنا سماج، تھیاسوفیکل سوسائٹی، آریہ سماج، رام کرشن سن اور سیوا سدن جیسی اصلاحی تحریکوں نے اپنا کام شروع کیا۔ عورتوں کی فلاح و بہبود کے لیے انجمن قائم کی گئیں۔ ان حالات میں فاتح قوم و عیسائیت کے علمبردار تھے۔ وہ عیسائیت کی تبلیغ کی کوششیں کرنے لگے۔ اس کے تدراک کے لیے ہندوستان کے دینی پیشواؤں نے بہت سے دینی ادارے اصلاح کے لیے کھولے۔

۱۹۲۰ء میں تحریک خلافت اپنے زوروں پر تھی۔ علی برادران اور گاندھی جی کے زبردست تعاون نے پوری ہندوستانی قوم کو ایک پلیٹ فارم پر یکجا کر دیا۔ انگریزوں نے اپنے مخصوص عزائم کے پیش نظر ہندو مسلم اتحاد میں دراڑیں ڈالنے کی کوشش کی۔ ہندوؤں نے شدھی اور سنگھٹن کی تحریک چلانی شروع کر دی۔ مسلمانوں نے بھی تبلیغ کا سلسلہ تیز کر دیا۔ ملک میں خونریز فسادات کا ہنگامہ گرم ہو گیا۔ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ کا یہ المناک باب تھا۔ پورے ملک میں فرقہ وارانہ تشدد پھوٹ پڑا۔ قتل اور بلوے روز کا معمول بن گئے۔ شدھی اور سنگھٹن کی تحریک نے مسلمانوں کے دلوں میں شکوک اور پریشانی کو بڑھا دیا تھا۔ اب دونوں قوموں کا اتحاد ممکن نہیں تھا۔ آخر ان تمام تحریکوں کا انجام ۱۹۴۷ء کو متحدہ ہندوستانی کی تقسیم پر ہوا اور دو الگ الگ آزاد مملکتیں انڈیا اور پاکستان وجود میں آئیں۔

اُردو میں افسانے کی ابتدا:

دنیا کی ہر زبان میں اساطیر و قصص، حکایات و تمثیل اور داستانوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ اُردو کی تعمیر و تشکیل میں جن زبانوں نے حصہ لیا وہ حکایات، تمثیلات اور داستانوں سے مالا مال تھیں۔ اُردو میں پہلے پہل تصوف، اخلاقیات اور مشائخ کے قصے بیان ہوئے۔ اُردو کی اوّلین نثری کتابوں میں ملا وجہی کی "سب رس" کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

اُردو کی ترویج و ترقی میں فورٹ ولیم کالج کا بڑا ہاتھ ہے۔ میر امن کی "باغ و بہار"، حیدر بخش حیدری کی "،"طوطا کہانی"، "آرائش محفل" اور مظہر کی "بیتال پچیسی" اور کاظم علی کی "سنگھاسن بتیسی" کافی مشہور ہیں۔ گو ان میں "باغو بہار" کو بقائے دوام حاصل ہو چکا ہے۔

فورٹ ولیم کے بعد انشاءاللہ کی "رانی کیتکی" جو ایک داستانی عناصر لیے ہوئے تھی، ناول کے کافی قریب ثابت ہوئی۔ سرور کی "فسانہ عجائب" بھی اسی زامنے میں لکھی گئی جس کی ہر اہل قلم نے داد دی۔
داستانوں کے بعد ناولوں نے اُردو ادب میں جغہ پائی۔ ناول انگریزی ادب کی وساطت سے اُردو میں آیا اس میں پُرانے قصوں کے بر خاف انسانی زندگی کا قصہ ہوتا ہے۔ ناول میں مافوق الفطرت عناصر کی بجائے زندگی کی حقیقتوں کو اپنے قصوں کا موضوع بنایا۔

"ڈاکٹر محمود الٰہی نے " خط القدیر " کو اُردو کا پہلا ناول قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کی اس دریافت سے اُردو داستان اور ناول کی اہم درمیانی کڑی ہمارے ہاتھ آ گئی۔"(۱۶)

ورنہ اس سے پہلے مراۃ العروس کو پہلا ناول قرار دیا جاتا رہا جس کو ڈپٹی نذیر احمد نے ۱۸۶۹ء میں تصنیف کیا تھا۔ " خط القدیر " مولوی کریم الدین کی تصنیف ہے جو ڈاکٹر محمود الٰہی کے ارشاد کے مطابق ۱۸۶۲ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ اس میں واضع طور پر عقل پسندی کی جھلکیاں ملتی ہیں جو طلسماتی فضا داستان گوئی نے قائم کی تھی۔ اس کو توڑنے کا واضع تصور ملتا ہے۔ تاہم ناول نگاری میں ڈپٹی نذیر احمد کا نام بڑی اہمیت کا حامل ہے۔(۱۷)
منشی سجاد حسین نے متعدد ناول لکھے جس میں "حاجی بغلول" ان کا مشہور ناول ہے۔ پھر مولانا عبدالحلیم شررنے ناولوں میں تاریخی رومان کو موضوع بنایا۔ ان کے ناول "فردوس بریں" نے ان کو زندہ جاوید بنادیا۔ رسوا کے دوناولوں نے بہت شہرت حاصل کی۔ " شریف زادہ " اور "امراؤجاں" بہت کامیاب ناول ہیں۔
انگریزوں کی حکمرانی اور انگریزی زبان کے تسلط نے ملکی دانشوروں کے لیے یہ موقع فراہم کیا کہ وہ غیر ملکی زبان و ادب سے استفادہ کریں اور اپنے ادب کو جدید افکار و نظریات سے روشناس کرائیں۔
مغربی ادب بھی داستانون کی طلسمی دنیا سے نکل کر ناول کی حقیقی دنیا میں قدم رکھ چکا تھا۔ مغرب میں صناعانہ اور فنکارانہ شعر بہت پہلے بیدار ہو چکا تھا۔ لہٰذا داستانوں اور کہانیوں کی بجائے افسانوی ادب ناول کے سانچے میں دھل چکا تھا جو فنی اعتبار سے ایک دوسری صنف نے بھی جنم لیا جسے "مختصر افسانہ " کہا جاتا ہے۔
اُردو کے ایوان میں مختصر افسانے کی کرن مغرب کے دریچوں سے داخل ہوئی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش بھی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ اور اس سے مستفید ہونے لگے۔ مغربی ادب کا مطالعہ نیا شعور اور آگہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ شاہانہ اور جاگیر دارانہ نظام کی عیش کوشیوں نے داستان کو جنم دیا تھا۔ تغیر پذیر زمانہ، حقائق کی تلخیوں اور زندگی کے بڑھتے ہوئے مسائل ناول کی تخلیق کا سبب بنے تھے۔ بدلتے ہوئے حالات، وقت اور انسان کی ضرورت اور مغربی تہذیب کے اثرات افسانے کی پیدائش کا محرک بنے۔

صنعتی ور میں رہنے والے انسان کے ماحول، ذہنی کیفیت اور افتادہ طبع سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت کی بنائی پر افسانہ ہر قسم کے جذبات کی تسکین کا ذریعہ بن سکتا تھا۔ تاہم اُردو ادب میں یہ صنف مغربی ادب کے اثر سے پیدا ہوئی۔ یہ افسانے کی کوش قسمتی ہے کہ اس ماحول ملا جو زیادہ سے زیادہ ترقی کی منزلیں طے کر سکا۔ اسے ایسے فنکار نصیب ہوئے جنھوں نے اسے بام عروج تک پہنچا دیا۔ اُردو افسانے کی ابتدا اور مغربی ادب سے اس کی پذیرائی کے سلسلے میں ناقدین کے نظریات ایک جیسے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

> "اُردو افسانے کی ابتدا اور نشوونما کی کہانی بیسویں صدی کے ادبی شعور اور ذہنی ارتقا سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ یہ ایک نئے شعور کا اظہار اور ایک نئی دریافت ہے۔ جو اپنی تہ در تہ معنوی خصوصیات کی وجہ سے کہانی کی اس ہیت کا عکس معلوم ہوتا ہے جس کا ارتقا انیسویں صدی کے یورپ اور امریکہ میں ہوا۔ جہاں تک اُردو کا تعلق ہے اس کا آغاز پریم چند اور سید سجاد حیدر کی تحریر کاوشوں سے پہلے بہت مشکل ہی کہا جاسکتا ہے۔"(۱۸)

تقریباً ایسے ہی خیالات کا اظہار" تاریخ ادبیات اُردو" مرتب پنجاب یونیورسٹی میں کیا گیا:

> "اگر کسی رسالہ یا اخبار میں ۱۹۰۵ء سے پہلے ایسی کہانیاں مل جائیں جنھیں جدید مفہوم میں مختصر افسانہ کہا جا سکے تو وہ مغربی اثرات کا ہی پرتو ہوں گے۔"(۱۹)

وقار عظیم ابتدا کا تعین ماہ و سال میں کر کے عصری مسائل کی روشنی میں کرتے ہیں۔ جس سے بیسویں صدی کی پہلی دہائی ہی مراد ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "مختصر افسانے کی ابتدا ایک زمانے میں ہوئی جب ہندوستانی سماج میں سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی حیثیت سے خاصا انتشار سا پھیلا ہوا تھا۔"(۲۰)

ممتاز شیریں وقت کے تعین کے بارے میں اظہار خیال اپنے نپے تلے الفاظ میں کرتی ہیں اور افسانے کا وجود اس وقت تسلیم کرتی ہیں جب وہ ہر طرح سے مزین ہو چکا تھا اور اس کی نوک پلک درست کی جاچکی تھی:

> " افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے۔ اُردو افسانہ کی عمر مشکل سے بیس پچیس برس کی ہو گی۔ جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرتے اور اس سے مستفید ہونے لگے۔ ہمارے

افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دوش بدوش ترقی کی منازل طے
کیں۔"(۲۱)

آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۵ء کے زمانے کے اُردو افسانے کا تشکیلی دور کہا جا سکتا ہے۔
اُردو افسانے کا نقطۂ آغاز بھی ۱۹۱۴ء کو ہی قرار دینا نامناسب نہ ہوگا۔"(۲۲)

وقار عظیم کی رائے میں محمد حسین آزاد کی " نیرنگ خیال" اور میر ناصر علی کے رسالہ "صلائے عام" میں شائع ہونے والی تمثیلات میں مختصر افسانے کے نقوش پائے جاتے ہیں۔ ان شاعرانہ اور تمثیلی انداز افسانہ تو نہیں کہا جا سکتا مگر افسانوی فن کی بنیاد اور نقوش ضرور کہا جا سکتا ہے۔ جب افسانے کی ابتداء ہوئی تو اس وقت ناول نگاری میں فلسفہ، منطق اور نفسیات کے تجربے ہو چکے تھے۔

افسانے کی ابتداء مغرب میں اگرچہ انیسویں صدی کے آخر میں ہوئی لیکن اُردو میں پریم چند سے کچھ پہلے یلدرم کے کچھ ایسے افسانے اور خاکے پڑھنے کو ملتے ہیں جن کا شمار افسانے میں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ افسانے کے ابتدائی شعوری نقوش تھے۔ ان میں فن افسانہ اور اس کے تشکیلی لوازمات کو عدم واقفیت کی بنا پر برتا نہیں گیا۔

ان تمام کمزوریوں کے باوجود بیسویں صدی کا آغاز اُردو افسانے کی ابتدا قرار دیا جاتا ہے تاریخی اعتبار سے ۱۹۰۰ء کے "مصارف" میں شائع ہونے والا اُردو کا پہلا افسانہ سجاد حیدر یلدرم کا تھا لیکن جدید افسانے کے موجد پریم چند ہیں اور ان کی رہنمائی میں اُردو افسانے کے فن اور روایت میں جو کامیاب تجربے ہوئے انہیں دیکھتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

"آج اس کی روایت اتنی روشن، جاندار اور مستحکم نظر آتی ہے کہ اس
روایت پر صدیوں پرانی ہونے کا گمان گزرتا ہے۔"(۲۳)

ان تمام مباحث سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ ناول سے پہلے اُردو میں قصوں، حکایتوں اور داستانوں کا رواج تھا۔ لیکن افسانے کے وجود نے دیگر اصناف کو غیر مقبول بنا دیا۔ صنف افسانہ یلدرم اور پریم چند سے پہلے فیض الحسن، پیارے لال، خواجہ حسن نظامی، راشد الخیری، حکیم یوسف حسن، علی محمود بانکی پوری کے نام بھی لیے جاتے ہیں۔ اکثر ناقدین کا خیال ہے کہ راشد الخیری کی کہانیوں میں مختصر افسانے کے نقوش پائے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر مسعود رضا کی تحقیق کے مطابق راشد الخیری نے ۱۹۰۳ء میں مخزن میں "نصیر اور خدیجہ" کے عنوان سے افسانہ لکھا جو مکتوب کی صورت میں تھا۔ ۱۹۰۲ء میں انہوں نے "عصمت و حسن" کے نام سے افسانہ لکھا جو ان کے مجموعہ "قطرات اشک" میں مل جاتا ہے۔ اس میں عورت کی بے بسی اور مظلومیت کو بڑے جذباتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ تاہم مصارف، مخزن،

الناصر، بیسویں صدی لاہور اور دوسرے اُردو کے سائل میں افسانے کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں۔ مگر ان تمام ادیبوں نے کسی تحریک یا روایت کی بنیاد نہیں ڈالی جیسا کہ یلدرم اور پریم چند کے افسانوں نے کیا۔

بقول پروفیسر احتشام حسین:

" یہ اُردو افسانے کی خوش قسمتی تھی کہ وہ بہت اچھے فنکار اس کو ابتداء میں مل گئے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اور ان دونوں نے اسے گھٹنوں سے چلنے سے بچالیا اور اسے شروع میں ہی جوان بنا کر پیش کر دیا۔"(۲۴)

ان دونوں افسانہ نگاروں نے دو مختلف رجحانات کے تحت افسانے لکھے۔ پریم چند نے حقیقت پسند رجحان کے تحت یلدرم نے تخلیلی انداز اور رومانوی رجحان کے تحت اصلاح معاشرت اور زندگی کی حقیقتوں کے ترجمان کے عمدہ نمائندوں میں پریم چند کے علاوہ سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباسی حسینی کے نام اہم ہیں اور رومانوی میلانات کے علمبرداروں میں یلدرم کے علاوہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، لطیف الدین، احمد حجاب، امتیاز علی اور سلطان حیدر جوش خاص شہرت کے مالک ہیں۔

پریم چند اور یلدرم دو مختلف مکتبہ ہائے فکر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ بقول خلیل الرحمٰن اعظمٰی کے الفاظ میں:

" ترقی پسند تحریک سے پہلے اُردو افسانہ نگاروں کے دو واضح میلانات ملتے ہیں۔ ایک حقیقت نگاری اور اصلاح پسندی کا جس کی قیادت پریم چند کرتے تھے۔ دوسرا رومانویت اور تخیل پرستی کا جس کی نمائندگی سجاد حیدر یلدرم کر رہے تھے۔"(۲۵)

اور یہی میلانات اُردو افسانہ پر اس کی ابتداء سے لے کر ۱۹۳۲ء تک حاوی رہے اور تمام افسانوی تجربات انسانی کے تحت ہوتے رہے ہیں جنہوں نے اُردو افسانہ کی نشوونما میں اہم کردار ادا کیا بقول شاہد لطیف:

"بیسویں صدی کے ربع اول تک ہمارے افسانوی ادب میں دو تحریکیں پیش پیش نظر آتی ہیں۔ ایک کے سالار پریم چند، سدرشن، سلطان حیدر جوش، ل۔احمد اور ان کے مقلدین یہ دونوں تحریکیں اپنا اپنا کام کرتی اور آہستہ آہستہ اپنا اپنا حلقہ اثر پیدا کرتی رہیں۔"(۲۶)

حقیقت پسندوں کے افسانوں میں حقیقت نگاری و اصلاحی کاوشوں کے ساتھ ساتھ رومانیت و تخیل کی بلند پر ادازی اور رومان پسندوں میں رومانیت و تخیل کے علاوہ اصلاح کا جذبہ و زندگی کے حقائق بھی ملتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی: "جدید اُردو افسانے کے رجحانات" مطلوبہ الفاظ (علی گڑھ) افسانہ نمبر۔ جلد دوم، مئی تا اگست ۱۹۸۱ء، ص ۱۷۶

2. Farnest Herming Way ....A moveable feust literary companion Dictionary, David Grambs page 331

3. Encyclopedia Britanica, Vol. 20, 580

۴۔ سیّد وقار عظیم: "فن افسانہ نگاری" مکتبہ رزاقی، کراچی ۱۹۶۹ء، ص ۱۶، ص ۱۶

۵۔ ایضاً

۶۔ ایضاً، ص ۲۹

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً

۹۔ پروفیسر احتشام حسین (مضمون) "اعتبار نظر" لکھنؤ، ۱۹۶۵ء ص ۱۳۴

۱۰۔ لطیف الدین احمد، "فن مختصر افسانہ ساقی" سالانہ، لاہور، ۱۸۳۸ء، ص ۲۸

۱۱۔ محمد طفیل، نقوش، سمپوزیم افسانہ نمبر، سالانہ، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۴۶۸

۱۲۔ ڈاکٹر فردوس فاطمہ، "مختصر افسانہ کا فنی تجزیہ" اسرار کریمی پریس، الہ آباد، ۱۹۷۵ء، ص ۸۶

۱۳۔ ڈاکٹر ریحانہ نگہت، "اُردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ" نصرت پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۸۶ء، ص ۲۳

۱۴۔ سید وقار عظیم، "فن افسانہ نگاری" مکتبہ رزاقی، کراچی، ۱۹۶۸ء، ص ۳۴

۱۵۔ اختر اورینوی، "تحقیق و تنقید" اسرار کریمی پریس، الہ آباد، ۱۹۶۱ء، ص ۱۴۳

۱۶۔ ڈاکٹر اشفاق احمد اعظمی، "نذیر احمد شخصیت اور کارنامے"، ص ۱۰۲

۱۷۔ ڈاکٹر محمود الٰہی، حرف آغاز، اُردو کا پہلا ناول، خط تقدیر، ص ۷

۱۸۔ پروفیسر احتشام حسین، "عکس اور آئینے" ادارہ فروغ اُردو، لکھنؤ، ۱۹۶۲ء، ص ۹۶، ۹۵

۱۹۔ تاریخ ادبیات، ج ۹، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ص ۳۹

۲۰۔ سید وقار عظیم، "نیا افسانہ" جناح پریس، دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۱۷

۲۱۔ ممتاز شریں، "نقوش"، لاہور، افسانہ نمبر، جلد دوم، ص ۱۰۱۴

۲۲۔ آل احمد سرور، اُردو فکشن، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲ء، ص ۱۶۲

۲۳۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری: ''اُردو افسانہ اور افسانہ نگار'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۳۴

۲۴۔ پروفیسر احتشام حسین: ''اُردو افسانہ، ایک گفتگو نگار'' اصناف ادب نمبر، ۱۹۶۶ء، ص ۱۵

۲۵۔ پروفیسر خلیل الرحمٰن اعظمی: ''اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک''، ص ۲۰۷

۲۶۔ شاہد لطیف: ''ترقی پسند ادب'' ص ۴۳۹

باب سوم

سمیع آہوجا کے افسانوں کا فکری جائزہ

باب سوم:

سمیع آہوجا کے افسانوں کا فکری جائزہ

سمیع آہوجا نے جس دور میں لکھنا شروع کیا۔ وہ اُردو ادب میں انقلابی تبدیلیوں کا دور تھا۔ ایک طرف ترقی پسند تحریک اپنے نظریات کے پروپیگنڈہ اور حکومتی دباؤ کی وجہ سے آخری سانس لے رہی تھی تو دوسری طرف مغرب میں اٹھنے والی نئی تحریکیں اور رجحانات اُردو ادب میں فروغ پا رہے تھے۔ اور کبھی ادب میں جمود کا نعرہ لگایا جارہا تھا۔ اس لیے اس دور میں روائتی ادب سے بغاوت کی فضا پیدا ہو چکی تھی جسے جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا ۔ اسی ساٹھ کی دہائی کے آغاز میں جب ادب میں نئے رجحانات سامنے آرہے تھے تو نظم، جو کہ ایک جدید صنف سخن تھی اور اس میں نئے تجربات کی بہت گنجائش تھی، کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اور نوجوانوں کے ایک باغی گروپ نے اُردو ادب میں نئی شاعری اور پھر نئے ادب کے مباحث کو چھیڑا۔ اس گروہ میں افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران، عبدالرشید، عباس اطہر، سعادت سعید وغیرہ شامل تھے۔ یہ تمام نظم گو شعراء تھے۔ انہوں نے نظم میں نے نفی ابلاغ کی بات کی اور مواد کی بجائے اسلوب کی اہمیت پر زور دیا۔ ان کے نقطۂ نظر کے مطابق بنیادی اہمیت لسانی پیرائے کی ہے نہ کہ مواد کی۔ اس لیے انہوں نے مروجہ لسانی ساختوں سے گریز کرتے ہوئے اظہار کے نئے سانچے دریافت کرنے کی سعی کی۔ اس تحریک کو نئی لسانی تشکیلات کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اس کے سرخیل افتخار جالب تھے۔ انہوں نے "نئی شاعری" کے نام سے مضامین کا ایک مجموعہ بھی ترتیب دیا جس کو اس تحریک کا منشور سمجھا جاسکتا ہے۔ اس میں شامل ایک مضمون "لسانی تشکیلات" سے ان کے نقطۂ نظر کی وضاحت بھی ہوتی ہے:

> "لسانی تشکیلات، اساسی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس ہیئت میں دیکھنا ایک رائج الوقت الحاقی معاونوں سے نجات ہی نہیں دلاتا بلکہ اس جوہر خاص کو بلا شرکت غیرے ممیز کرتا ہے۔ جس کی منزہ شکل و صورت کی پہچان از خود مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔"(۱)

افتخار جالب نے اسلوب و بیان کو مواد پر ترجیح دیتے ہوئے نفی ابلاغ کو فروغ دیا۔ اور اس طرح یہ گروپ قاری کے وجود سے بھی انکاری ہو گیا۔ انہوں نے خارجیت کو بھی اپنے شاعری سے یکسر خارج کر دیا اور صرف داخلیت پر زور دیا۔ ان کے اس نقطۂ نظر کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> "افتخار جالب نے "بے ربطی کی تلاش میں" جن خیالات کا اظہار کیا ان کا منطقی نتیجہ نفی ابلاغ میں نکلا۔ اس لیے انور ادیب نے قاری کے وجود کو ایک

مفروضہ قرار دیتے ہوئے اسکے وجود سے انکار کر دیا۔ چنانچہ اس گروہ نے یہ نعرہ لگایا:

"ہم تائید چاہتے ہیں تنقید نہیں!"(۲)

اس تحریک کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر مزید لکھتے ہیں:

"چھٹی دہائی میں لاہور کے ٹی ہاؤس سے، زبان کے حوالے سے خاصی نزاعی بحث کا آغاز ہوا۔ ایسی بحث جو تحریک تو نہ بن سکی مگر اسے ایک دلچسپ رجحان ضرور قرار دیا جاسکتا ہے۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، زاہد ڈار، سلیم الرحمٰن، عباس اطہر، مبارک احمد نے زبان کے مروجہ سانچے سے بیزاری کا اظہار کرتے ہوئے نئے شعری اسلوب کی تخلیق میں لفظ کے نئے تلازموں اور استعاروں میں نئے مفاہم کی تلاش پر زور دیا۔"(۳)

اس نئی لسانی تشکیلات کی تحریک کو شروع کرنے میں اگرچہ نظم گو شعراء پیش پیش تھے لیکن بعد اس میں افسانہ نگار بھی شامل ہو گئے جن میں انور سجاد، رشید امجد اور سمیع آہوجا نمایاں ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے بھی شعراء کی طرح افسانہ میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے کیے بلکہ ٹیکنیک میں بھی مروجہ انداز سے بغاوت کرتے ہوئے تجریدیت اور شعور کی رو جیسی ٹیکنیک کو اپنایا۔ چونکہ یہ بھی نئی لسانی تشکیلات کے جنون میں مبتلا تھے اس لیے ایک نئی زبان کی کوشش میں وہ حد سے گزر گئے اور یوں ان کے افسانوں میں عام قاری کے لیے کوئی دلچسپی نہ رہی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر فوزیہ اسلم لکھتی ہیں:

"رشید امجد سمیت نئے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں یہ مؤقف اختیار کیا کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے، یہ قاری کا اپنا مسئلہ ہے کہ وہ اپنی ذہنی سطح کو تخلیقی فن پارے کی سطح تک بلند کرے، اگر ایسا نہیں تو اس کی ذمہ داری ادیب کے سر نہیں۔ گویا ۶۰ء کی دہائی میں جو ادبی گروہ سامنے آیا اس نے نہ صرف خارجی جبریت، زبان و بیان اقدار اور پرانے ادبی فارمولوں کو رد کیا بلکہ قاری کو بھی غیر اہم قرار دے دیا۔"(۴)

ساٹھ کی دہائی میں اُردو ادب میں آنے والی یہ انقلابی تبدیلیاں دراصل اس فضا کا منطقی نتیجہ تھا جو اس دور میں پاکستانی معاشرے میں پائی جاتی تھی۔ کوئی بھی فرد سماج سے کٹ کر نہیں رہ سکتا کیونکہ یہی افراد باہم مل کر معاشرہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لیے جب سماج بدلتا ہے تو لازمی طور پر انسان بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔ ادب کا

سماج سے گہرا رشتہ ہے اور یہ سماج کی سب سے طاقتور اکائی ہے۔ اس لیے اس دور میں سماج میں آنے والی تبدیلیوں نے انسان کو متاثر کیا تو ادیب بھی باحیثیت انسان اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا اور اس طرح ادب میں بھی انقلابی تبدیلیاں آئیں۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم کی رائے اس سلسلے میں اہم ہے:

"ساٹھ کی دہائی میں جب جدیدیت کی لہر ابھری تو واقعہ محض ہوا میں رونما ہوا جیسا کہ ہم نے ذکر کیا کہ اس کا ایک مکمل پس منظر ہے۔ ترقی پسند تحریک کا کھردرا پن تہذیبی و معاشرتی اقدار کا بکھراؤ، صنعتوں کا احیاء دیہات سے شہروں کی طرف انسانی ہجوم کا بہاؤ، صدیوں سے جامد معاشرے کی بدلی ہوئی صورت حال کا پتا دیتے ہیں علاوہ ازیں ترقی پسند تحریک کے سبب سے عالمی سطح پر وقوع پذیر ہونے والی ادبی تحریکوں، علوم اور نظریات کی آمد بھی ایک سبب ہے۔ جو ایک نئے منظر نامے کا پیش خیمہ ہے۔ جدیدیت کی تحریک اپنی نئی سماجی اور سیاسی اقدار کے دباؤ کے سبب سے ابھرتی دکھائی دیتی ہے۔ نئے حقائق نے انسانی ذات پر جو دباؤ پیدا کیے اس کا اظہار حقیقت نگاری سے ممکن نہ تھا۔ نئی لسانی تشکیلات کے دعویدار اسی لئے ایسی زبان کی ضرورت محسوس کرنے لگے تھے جو ذات کے خلجان کو بیان کر سکتی ہو۔"(۵)

پاکستانی معاشرہ ساٹھ کی میں بے روزگاری، بیماری اور علاج کے وسائل سے محرومی، سیاسی انتشار، غربت، اقدار کا ٹوٹنا، جیسے جن مسائل سے دوچار تھا اس نے انسانی ذہن کو ایک طرح کے خلجان میں مبتلا کر دیا تھا۔ اس لئے افسانے میں علامتی، تجریدی اور استعاراتی افسانہ کی شکل میں روایت سے بغاوت ان حالات اور خلجان کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ افسانہ کے نئے ڈھانچے اور اس کے اسلوب، تکنیک فکر اور انداز میں تبدیلی بھی اسی سلسلہ کی ایک کڑی تھی جو ان ابتر اور منتشر انسانی ذہن کے مسائل کی عکاس تھی۔ اس صورت حال کی عکاسی حیدر علی ملک کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے:

"علامتی افسانہ بہت ساری تحریمات (Taboos) کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ یہ تحریمات دونوں ملکوں پاکستان اور ہندوستان میں موجود تھیں ۔۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جب کوئی چیز پختگی (Perfection) حاصل کر لیتی ہے تو پھر اس کی شکست و ریخت

(Distortion) کا عمل شروع ہو جاتا ہے، نئی چیزیں صورت پذیر ہونے لگتی ہیں۔ اس بات کا کھلے دل سے اعتراف کیا جانا چاہیے کہ روایتی یا بیانیہ افسانے پریم چند سے شروع ہو کر منٹو اور بیدی تک پہنچتے پہنچتے پر فیکشن حاصل کر لی تھی لہٰذا اس کے بعد اس کا (Distortion) لازمی تھا۔ نئے افسانہ نگاروں کے لئے اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ اپنے لئے الگ راستہ بنائیں۔"(۶)

اُردو ادب میں نئے رجحانات اور تکنیک کے تجربات کے سیلاب میں اٹھنے والی نئی نسل تشکیلات کی تحریک اگرچہ اس بدلے ہوئے نئے زمانے کی منطقی پیداواری تھی لیکن اس سے منسلک ادیبوں کا جارحانہ رویہ اس کے لیے نقصان دہ ثابت ہوا اور یہ اُردو ادب میں ایک منفی تحریک کے طور پر جانی جانے لگی۔ اس پر نقاد نے بڑی کڑی تنقید کی کیونکہ نئی لسانی تشکیلات کی کوشش میں زبان میں بعید از فہم الفاظ اور استعارات در آئے جس کی وجہ سے قاری کے لیے ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو گیا۔ کسی بھی ادب کی بنیادی ضرورت ابلاغ ہی ہوتا ہے کیونکہ اٹھنے والی تحریک (anti-Story) کی تقلید میں افسانہ کو اس کے محور سے ہی دور کر دیا۔ ان کی اس کوشش کے بارے میں شہزاد منظر رقمطراز ہیں:

" جدید افسانہ نگاروں نے تہیہ کر رکھا ہے کہ افسانہ خواہ کوئی بھی صورت اختیار کر لے لیکن روایتی افسانہ نہ بنے۔ چنانچہ انہوں نے مغرب کی تقلید میں اینٹی سٹوری (Anti-Story) کی اصطلاح استعمال کرنا شروع کر دی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جدید افسانہ نگاری کے فارم کو مسخ کرنے کے لیے ایک نظریاتی جواز تلاش کر لیا ہے۔"(۷)

اس طرح کے نظریاتی جواز پیش کرنے کے باوجود ان افسانہ نگاروں کو عام قاری میں پذیرائی نہ مل سکی۔ اس کی وجہ بالکل واضح تھی کہ ایک ایسا افسانہ جس میں کہانی پن نہ ہو اور نہ ابلاغ اتنا واضح ہو کہ تمام قاری کی سمجھ میں آ سکے اور استعارے اور علامتیں افسانہ نگار کی اپنی وضع کردہ ہوں جن کو وہی سمجھ سکے اور اس پر طرہ یہ کہ شعور کی رو اور تجریدیت جیسی تکنیکیں استعمال کی گئی ہوں جن کو یہ افسانہ نگار ابھی پوری طرح سمجھ بھی نہ پائے تھے تو ان کو عام لوگوں میں پذیرائی کس طرح مل سکتی تھی۔ عام قاری تو کجا خاص قاری یعنی ادبی نقادوں نے بھی نئی نسل تشکیلات کی کوششوں کو کسی صورت قبول نہ کیا۔ اور اس تحریک کو نوجوان باغیوں کا حد سے بڑا ہو جارحانہ رویہ قرار دیا۔ ڈاکٹر

سلیم اختر ان نوجوانوں کو "اینگری ینگ مین" کہہ کر اس نئی لسانی تشکیل کی کوشش کو پیالی میں اٹھنے والے طوفان سے تشبیہ دیتے ہیں جو ایک لمحہ کے لیے اٹھا اور پھر غائب ہو گیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ترقی پسند تصورات ادب کے خلاف رد عمل کا دوسرا انداز زیادہ شدید اور جارحانہ نوعیت کا تھا۔ علامت پسند شعراء نے بھی ترقی پسندوں کے ادبی نظریات کو مسترد کیا تھا لیکن اس کے باوجود بعض ادبی مسلمات اور ادبی اقدار کا احترام بھی ملحوظ رکھا مگر ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ابھرنے والے ادبی گروہ نے خود کو منوانے کے لیے سبھی سے انکار کر دیا۔ یوں انہیں "اینگری ینگ مین" قرار دیا جا سکتا ہے۔۔۔ یہ کوئی باضابطہ تحریک نہ تھی بلکہ چند ہم خیال شاعروں اور نقاد دوستوں نے ٹی ہاؤس میں بیٹھ کر چائے کی پیالیوں میں برپا طوفان سے ادب میں طوفان لانے کی کوشش کی۔ افتخار جالب کی مرتبہ "نئی شاعری" ان کا منشور سمجھی جا سکتی ہے۔ صفدر میر نے پاکستان ٹائمز میں اس پر تبصرہ کرتے ہوئے اسے New Poetics قرار دیا۔ خیر یہ تو مبالغہ ہے یہ Poetics ہر گز نہیں نہ نئی نہ پرانی۔ نئی شاعری کے شعراء ناقدین اور ان کے حامیوں کے مضامین کے اس مجموعہ میں جذباتیت، جھنجلاہٹ اور سنسنی کیزی زیادہ ہے، گھمبیر تا کم ہے۔" (۸)

نئی لسانی تشکیلات اور اس کے زیر اثر جدید افسانہ کے تناظر میں سمیع آہوجا کے فن کو دیکھا جائے تو انہوں نے بھی نئی لسانی تشکیلات کی کوشش میں انتہائی جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ انہوں نے اس تحریک کے دور عروج میں جو افسانے لکھے ان میں بھی وہی مسائل ہیں جن کا اس تحریک پر عمومی اعتراض کیا گیا۔ اور اس میں نفی ابلاغ اور کہانی پن کی غیر موجودگی کے علاوہ ایک نئی زبان کی تشکیل کی کوشش بھی شامل ہے۔ سمیع آہوجا نئی زبان کی تخلیق میں دیگر افسانہ نگاروں سے دو ہاتھ آگے نکل گئے۔ سمیع آہوجا نے اپنی تمام توانائی ایک نئی زبان بنانے کی سعی میں صرف کر دی۔ لیکن اس کوشش میں ایسے نامانوس الفاظ داخل کیے جن کو سمجھنا عام قاری کے بس کا روگ نہیں۔ ان کے ابتدائی دور (۱۹۷۲ء سے پہلے کا دور) کے افسانے اس طرح کی کاوش ہیں جن میں موضوع و مواد کی بجائے ایک نیا اسلوب اور زبان کا نیا آہنگ و لحن نظر آتا ہے۔ ان کے یہ تمام افسانے چوتھے (ٹڈی دل آسمان) اور پانچویں (کشکول بدن) افسانوی مجموعے میں شامل ہیں۔ ان مجموعوں کے عنوانات دیکھنے سے ہی اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ انہوں نے نئی الفاظ سازی میں کتنے جارحانہ رویہ کا اظہار کیا ہے۔ گل نمناک جھٹک دے سیل بلا، زخم حشم پکھا و.جی

دے تھاپ، گلاب گلی کھولو گم گشتہ گھوڑی، کتھاپر، پرکاش بے رنگ بے زنگ، آنکھ میں مرگ مرصع بوسہ بوند بر کھا بگھیاڑ مٹی چار تال، تال سرہاتھ، بند پنجرے میں مینار کار خواب، اغیار کی کھلی دہلیز پر دعوت بوقلمون، آئینہ بے پناہی وحشی ہوائیں کرانتی سمیع آہوجا کے ابتدائی دور کے افسانوں کے عنوانات ہیں۔ جن میں انہوں نے اپنی ہی الفاظ سازی کی ہے جس کو سمجھنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ اسی طرح ان کے ابتدائی انسانوں میں بھی یہ لفاظی اپنے پورے جوبن پر ہے۔ انہوں نے الفاظ سازی کے علاوہ افسانے میں کہانی پن کے عنصر کو بھی یکسر خارج کر دیا ہے۔ شعور کی رواور تجریدت کی تکنیک میں لکھے گئے ان کے ابتدائی افسانوں میں کہانی تو کہیں نظر نہیں آتی لیکن وہ لسانی دہشت گردی موجود ہے جس کا اظہار ڈاکٹر انوار احمد یوں کرتے ہیں:

"اس میں شک نہیں کہ وہ بہت سے ثقافتی خطوں کے لوگوں سے اس طرح ملا ہے کہ ان سے ہم فکری و ہم زبانی بھی پیدا کی ہوگی مگر جس وہ افغانیوں، ایرانیوں اور ترکوں کے ساتھ ساتھ عربوں کے بھی مختلف لہجوں کو نیم جناتی اُردو میں برتتا ہے، اس سے وہ ایک طرح سے لسانی دہشت گرد نظر آتا ہے۔"(۹)

اگر سمیع آہوجا کے افسانوں کے چند اقتباسات دیکھیں تو انوار احمد کی رائے سے اتفاق کیے بغیر نہیں رہا جاتا۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کے دو اقتباسات دیکھیے۔ جن میں لسانی دہشت گردی اپنے عروج پر ہے:

"اسی کے سنگ بندھی اک کروٹ انترا، دوجی انگڑائی میں گتھی اک استھائی، موسیقی کی وارفتگی ہر سر بدن کے اک اک روئیں کو سوزش میں باندھتے، اور سوزن کاری میں چھدار یشمیں پھول پتیوں میں ڈھکا، خردم کا اک دھماکا، اور ساتھ ہی چلتے اناروں میں دل دہلاتے پے درپے دھماکے، مچی ہاہاکار کی لگام منہ میں ڈالی کہ کہیں گھوڑا الف نہ ہو جائے، مگر اتنا شور کے کانوں پڑی آواز سننے میں قاصر، چیخم دھاڑ کے نام پوچھے اور ایں نام تو کیا سسکاری بھی بھرون تو سب طشت از بام، کھول کے رکھ دے اور وہ دونوں، اک دوجے کی اوٹ لیتیں، میرے سامنے کھڑی آبدیدہ، قدموں کی زنجیر۔"(۱۰)

ایک اور اقتباس دیکھئے:

"بے رحم جادوگر کا روپ دھارتے اک کٹھ پتلی چھیلے سولہ سنگار، شگھ پھونکے سوگند سوگی شیشل پھلوار، ایک آدھ سے نہیں پورے ہزار پھول بوٹے مٹی

پتھر مختلف الا قسام و مزاج اوزان میں اشیائے رن و روغن سے روپ کو جلا
بخشنے گہنے گاٹھے گھڑے نین سکھ، اپنے کپڑے کا تھان، کھلے تو چاپان، مارے
گھونسا نکلے جان، خوب صورت تراش و خراش لباس گھوٹا ٹھپا کناری ناکا اود
جو گھول گٹوے کے چندن لوہان کے لہریے لیتے دھوئیں کی خوشبو میں ناچ
اٹھے چھن چھن چھنکتے گھنگروؤں میں لکی انکھلیاں کرتی چنڈال چوکڑی
درازیش ہلتی لہکتی، الحان کا لہریا تنز کا اگاتے پھنکارتے خود بھی بول اٹھے تو مہر
معّل حق حلال میں پیوست زندہ کرے اور پھر نچائے کیوں نا؟ مول تول کی
ہے بھائی۔ ! پیسا پھینک تماشا دیکھ مگر سامنے تو کچھ بھی نہیں توڑ کا ہے کا۔ دیکھ
دیکھ خواب آنکھیں بھر کے دیکھ کہ غائب سے کیا نکلے۔"(۱۱)

سمیع آہو جانے ابتدائی دور کے افسانہ میں سے کہانی پن کو خارج کرنے کی وجہ ان کا ایک نئی زبان کی تشکیل کا منشور تھا۔ اس لئے اس دور گلاب گلی کھلو گم گشتہ گوڑی، اندر کھڑی کٹھ پتلی ست رنگی، گل نمناک ہی نہیں اس کی وجہ ان کا وہ ادبی نصب العین تھا جس کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد کی رائے اہم ہے:

"سمیع آہو جا کا ظاہری طور پر تو ادبی نصب العین زبان کے مروجہ سانچے کو
نذرِ تخریب کرنا ہے۔"(۱۲)

جس کا اعتراف خود سمیع آہو جا بھی کرتے ہیں۔ انہوں نے خود کو شعوری طور پر ایک ایک نئی زبان تخلیق کرنے کے لئے وقف کر دیا ان کی اس کوشش کے ڈانڈے نئی لسانی تشکیلات کی تحریک سے جا ملتے ہیں۔ وہ خود اپنے ادبی منشور کا اعلان کرتے ہیں:

"میں آقا کیا پنے وجود میں ٹھونس ٹھونس کر بھری زبان میں بات کر ہی نہیں
سکتا کہ گماشتہ حکیم تشخص آقا کی زبان میں سوالی ہے اور ان کے ٹیکسوں،
سودوں قرضوں کی پیہم ضربوں سے جو جواب نکلتا ہے وہ ان کے فہم و
ادراک سے پرے ہوتا ہے مگر سوال نامہ جواب اپنی زبان میں مانگا جاتا ہے،
میں تو اس زبان کو ملیا میٹ کرتا ہوں اور اپنی تخلیق کے لئے اپنی زبان تعمیر
کرتا ہوں۔"(۱۳)

سمیع آہو جا نئی لسانی تشکیلات کے اس گروہ کے وہ رکن ہیں جنہوں نے اب تک اس کوشش کو جاری رکھا ہوا ہے۔ حالانکہ اس گروہ کے بانی بھی اس روش کو ترک کر چکے تھے۔ جس کی تفصیل پہلے گزر چکی ہے لیکن سمیع

آہو جانے اس روش کو اپنائے رکھا۔ اس کی وجہ ان کا خود ساختہ وہ نقطۂ نظر تھا جس کو انہوں نے اپنالیا وہ اُردو زبان کی مروجہ شکل کو بھی غلامی کا طوق سمجھتے تھے جس کو سرمایہ دارانہ استعماری طاقتوں نے ان گلے میں ڈال کر غلامی کی یاد گار چھوڑی ہے سمیع آہو جا اُردو زبان کی مروجہ شکل کے بارے میں ایک خاص نکتہ نظر رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں انگریزوں نے فورٹ ولیم کالج کے منشیوں کے ذریعے اس کے فطری آہنگ، لہجہ اور جبلی سر تال کو ابھرنے نہ دیا اور اس کی جگہ اپنا عطا کردہ آہنگ اور لہجہ دیا۔ اس طرح وہ زبان کی رائج شکل کو ایک غلام معاشرہ میں آقا کی ٹھونسی ہوئی زبان سمجھتے ہیں جو آقا کا غلام سماج میں ایک طرح کا جبر ہی ہے:

"آقاؤں کے گماشتہ زبان دانی کے عالموں والی خلعت نوازی کے زیر اثر آقاؤں کی عطا کردہ زبان کی مقامی بولیاں سنگ ایسی پیوند کاری کرتے ہیں کہ غلام کی نوک زبان اور حلق سے امنڈ تا قدرتی زمزمہ اور کھرج کہ جو خطے کے جغرافیائی اوصاف اور آثار یعنی سبزہ زاروں اونچے نیچے پہاڑوں، سنگ ریزوں، دھوپ، مٹی ہوا، دھول، بارش اور منہ زور عمیق دریاؤں کی عطا ہے ۔ وہ گماشتاؤں کے عطا کردہ تصنع میں گندھے زمزمہ اور کھرج کے زیر اثر اپنے حلق اور زبان کی پیچ دار غنائیت کی مرصع کاری مفلوج کر بیٹھے ہیں۔"(۱۴)

اب سمیع آہو جا جیسا "باغی" جو انسان کی صدیوں سے موجود سیاسی، سماجی اور معاشرتی غلامی کا طوق اتار پھینکنے میں ہمہ وقت مصروف ہے وہ ایک آقا کی غلام سماج کو دی گئی زبان میں کس طرح بات کر سکتا ہے۔ اس لئے اس نے واضح انداز میں طلسم دہشت کے دیباچہ میں اُردو زبان کی مروجہ شکل سے بغاوت کرتے ہوئے ایک اپنی زبان تعمیر کرنے کا اعلان کیا ہے:

اُردو زبان جو برصغیر کے کچھ علاقوں میں بنی اور ہندوستانی زبانوں اور حملہ آوروں کی زبان سے میل جول کے بعد اس نے برصغیر کے معاشرے میں فطری انداز میں نشو ونما ء کے مراحل طے کیے لیکن اٹھارویں صدی عیسوی میں تاجروں کے روپ میں آنے والوں نے اپنی ملک گیری کی ہوس اور ہندوستان پر قبضے کی خواہش کو عملی صورت دینے کے لیے اس خطے کی تہذیبی و ثقافتی اور لسانیاتی عمل میں دخل اندازی کی اور مغرب کی طرح ترقی یافتہ قوم بنانے کا خواب دکھا کر ان میں غلامی ڈالنے کے عمل کو تیز کرنے کے لیے ایک ہتھیار زبان کا بھی تھا۔ چنانچہ اُردو زبان کو براہ راست زک پہنچانے کی کوشش کی۔ سمیع آہو جا کی کہانیوں میں ان آقاؤں کے اس عمل کے خلاف رد عمل بھی دکھائی دیتا ہے۔

سمیع آہوجا اُردو زبان کی مروجہ شکل کو بھی غلامی کا طوق سمجھتے تھے جس کو سرمایہ درانہ استعماری طاقتوں نے ان کے گلے میں ڈال کر غلامی کی یادگاری چھوڑی ہے اس لئے وہ زبان کے مروجہ سانچے کو تبدیل کرنے کی خواہش رکھتے ہیں اس کا عملی ثبوت انہوں نے اپنے افسانوں میں دیا جس کا اظہار وہ کچھ یوں کرتے ہیں:

"ہمارے ہاں اُردو شمال سے آئے ہوئے ترک فوجیوں کی بدولت نہیں بنی۔ بلکہ اس لاؤلشکر کے آنے سے بہت ہی قبل وقدیم اور باہم کارخارجی تاجران اور باہم میل مقامی تجار کی۔ معاشی اور سماجی ضرورتوں کیبدولت مقامی آہنگ اور لہریے لیتے ہوئے اشاروں سے آنے والے کے آہنگ اور لحن میں سمٹے سمٹاتے نئے لفظ نے اس نئی بنتی موسیقی سے پیدا ہوتے ہی افہام و تفہیم کے گودام تعمیر کر ڈالے۔ لیکن جب اس کی اپنی آزادنہ شکل حسن میں ڈھلنے لگی تو محکومی کا جوا گلے میں آپڑا، حتیٰ کہ زبان بھی محکوم بنی، جو انسان کی محبت دوستی کے بچاؤ، اور بے جا استحصالی دشمنی کے مدمقابل پہلا باگیانہ ہتھیار ہوتی ہے اگر وہی ہتھیار چھن جائے تو۔۔؟ اور اب ہم ہیں کہ اسی طرح غلامی کا طوق پہنے بت بنے کھڑے ہیں۔ اور اب ان کی بے حسی کی چاٹ کو آزادی کی راہ پر اک غلامی ہی جھیلے گا، ہم تو اپنی سعی کر رہے ہیں۔"(۱۵)

سمیع آہوجا کا یہ دعویٰ کہ نئی زبان کی تخلیق کی کوشش دراصل ایک غلام سماج میں آقا کی دی گئی زبان کو مسترد کر کے اُردو زبان کو اس کے مقامی لحن اور آہنگ کے ساتھ اس کی آزاد شکل کو دوبارہ رائج کرنے کی کوشش ہے ، بھی مشکوک ہو جاتا ہے کیونکہ انہوں نے یہ دعویٰ اپنے تیسرے اور پانچویں افسانوی مجموعے کے دیباچے میں کیا ہے۔ جو بالترتیب ۲۰۰۳ء اور ۲۰۰۵ء میں شائع ہوئے ہیں لیکن یہ افسانے انہوں نے ۱۹۷۱ء سے پہلے کے لکھے ہوئے اور اس دور میں انہوں نے ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا تھا۔ اگر ان کے ذہن میں ایسا کوئی خیال ہوتا تو وہ جواز پیش کرتے، ان افسانوی مجموعوں میں دراصل نئی لسانی تشکیلات کی تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں کا جواز مہیا کیا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں شامل افسانے ان کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ جن میں موضوع کے اعتبار سے کوئی بڑی کاوش نہیں ہے۔ ان میں سے چند افسانوں کے موضوع مارکسی نظریات رکھنے والی افسانہ نگاروں کے روائتی موضوعات ہیں جب کہ بیشتر افسانے موضوعات سے زیادہ نئی لسانی تشکیل کی کوشش دکھائی دیتے ہیں۔

نئی زبان کی تخلیق کے جنون میں سمیع آہوجا نے انجم حسین سید، شفقت تنویر مرزا اور سرمد صہبائی کی طرح اُردو میں پنجابی کے الفاظ داخل کر کے اور پنجاب کی تہذیب و تمدن بیان کر کے پنجاب کا قدیم کلچر زندہ کرنے کی

کوشش کی۔ انہوں نے پنجابی کی کہاوتوں اوت الفاظ کو اُردو میں اس طرح ملا جلا دیا کہ جس کو سوائے پنجابی زبان کے پس منظر کے سمجھانا نا ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اس کے علاوہ ہندکو کے بھی بہت سے الفاظ ان کی زبان میں استعمال ہوئے ہیں۔ ان کا پنجابی زبان اور کلچر سے لگاؤ شاہ حسین اور بلھے شاہ جیسے پنجابی کے نامور شعراء سے تعلق سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ جن کے اشعار کو وہ اپنے افسانوں میں جا بجا استعمال کرتے ہیں۔ انہوں نے جب بھی پنجاب کی بات کی ہے تو اس میں دلا بھٹی جیسے تاریخی کردار، بلھے شاہ جیسے شاعر، پرانے واقعات، سنی ہوئی روایات اور لائبریریوں سے اکٹھے کیے ہوئے واقعات کو اس طرح ملا دیا ہے کہ اس کی کہانی کو سمجھنا مشکل ہوتا ہے۔ اتنے زیادہ واقعات کے الجھاؤ میں سے یہ سمجھنا بہت مشکل ہو جاتا ہے کہ وہ کہنا کیا چاہتا ہے۔ لیکن ان کی پنجاب کے کلچر کو زندہ کرنے کی کوشش صرف لاہور تک محدود ہے حالانکہ پنجاب صرف لاہور ہی نہیں اور نہ ہی پنجاب کی زبانیں صرف پنجابی اور ہندکو ہیں۔ جنوبی پنجاب کا بھی اپنا زرخیز کلچر اور زبان ہے جس کو اپر پنجاب کے دانشور اب تک نظر انداز کر رہے ہیں ان کے اس رویہ کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد لکھتے ہیں:

"دوسری بات یہ ہے کہ اسے پنجاب، پنجابی زبان اور پنجابی لوک رہتل سے زیادہ بستی پنجاب کی دانشوارنہ سوچ عزیز ہے جس کے انتہا پسندوں کے مطابق جنوبی پنجاب میں بے شناخت شودر بستے ہیں۔" (۱۶)

پنجابی سے لگاؤ کا اظہار نجم حسین سید، بلھے شاہ، شاہ حسین، اور مشتاق صوفی جیسے شعراء کے اشعار کے استعمال اور سب سے بڑھ کر پنجابی کے الفاظ کا افسانوں کے عنوانات تک میں استعمال سے ہوتا ہے۔ دررنگ شاہی در بست، رڑا میدان گم گشتہ، محل جھروکے کے دسن چوکھے، پھر دے چرلو وچ گواچی، اندر مٹی حشر حصار ٹٹے تے موری، تیشہ ریگ اور پیچ و خم میں لک چھپ ان کے افسانوں کے عنوانات ہیں جن میں رڑا، گواچی، وچ، ٹٹے، موری اور لک چھپ پنجابی کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یہی صورت حال ان کے تمام اسلوب میں نظر آتی ہیں۔ پنجابی کی کہاوتیں، حکایتیں، اشعار اور پنجابی لوک روائتیں اور قصے بھی ان کے اسلوب کا خاصہ ہیں۔ ان کا ایک اقتباس دیکھیے:

"وہ شہر کے پر ہنگام بچوں کی لکن میٹی، چھن چھوت چناؤ میں۔۔۔

اکڑ دو کڑ بمبا بو۔۔

اسی نبے پورا سو۔۔

سو کلو تا تتر موٹا۔۔

چل مداری پیسا کھوٹا۔۔

پیسے اتے جنج کھلوتی۔۔

جنج نے پچھیا کیڑ ارا۔۔

پیر وڈاشاہ۔۔

اور بچوں کا مچتا بپھرا شور۔۔

پکڑا گیا۔۔"

(باہر روشنائی دیکھ روئے اندر گھپ اندھیرا، رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم، ص ۳۲)

ایک اور افسانے میں اقتباس دیکھیے:

"اور ہمکتی گنگناتی پھلاں ڈالتی سر تاپارس میں نہال۔۔

کینٹھے والا آگیا پرونا

نی مائے تیرے کم نہ مکے۔۔

تانگوں بھری آنکھوں میں بسا، جیتا جاگتا، ہم کلام دلبر۔۔؟

گنجیان پھڑانی مائے

کڈاں نی اودھے داتے

پھلاں والا ریشمی وچھونا

نی تیرے کم نہ مکے۔"

(مچلکا حفظ امن، زندان گرداب، ص۵۵۔۵۶)

سمیع آہوجا اپنی انفرادیت قائم رکھنے اور زبان کی نئی ساخت کی کوشش میں جان بوجھ کر جملوں کا ایک تسلسل قائم کر دیتے ہیں جن میں یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ کون سا جملہ کہاں ختم ہوتا اور کہاں سے شروع ہوتا ہے۔ اس جملہ سازی میں زبان کے قواعد کو بھی یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ اس سے قاری کے لیے ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے بات کو سمجھنے کے لیے جملوں کے جنگل میں ان کو ایک تسلسل سے ذہن میں رکھنا قاری کے لیے مشکل ہے یہ جملہ سازی ایک خاص تاثر قائم کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس سے ان کے اس رویہ کی تصدیق ہوتی ہے:

"پایاب، پر شوریدہ جھاگ اچھالتا راہ میں حائل، غراہتوں میں لپکتا، سنگلاخ پتھروں سے ٹکریں مارتا، تالوں میں بے تال ہوتی چال میں ست الست، تنور پانیوں میں پاؤں ڈالنا آزادی اور خود انحصاری میں رچنا، راس رچانا، زندگی کا انتہائی تلخ پہلو، سوجھ بوجھ اور عقلی چاشنی سے لبالب لبریز، اپنی تن آسانی سب کچھ گنوانے اور لٹ جانے کے خوف میں بھیگے، اسے بچانے کی کاطر پہلو

تہی سے رشتے استوار کرتے، نہاں خانہ دل پر آپ ہی بھولنے اور بھولنے کی
تہ در تہ گرد بچھاتے جماتے، اس میں اک نئی شکل تراشتے، آب دیتے، غلامی
میں ہی سرشاری کو آزادی گردانتے اور ناخندہ وانبوہ کی خواہش کی انتہا۔"

(بلدز مہریر کے روندتے سوار، زندان گرد باد، ص ۱۳۴)

غرض جدید افسانہ نہ دور از کار اور بے معنی علامت سازی کے کثرت استعمال سے قارئین میں اپنا اثر کھو گیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان افسانہ نگاروں میں ایسے لوگ بھی شامل ہو گئے جو علامت سازی کے لیے درکار تخلیقی صلاحیت سے بھی محروم تھے۔ اس وجہ سے جدید افسانہ کو نفی ابلاغ اور کہانی پن کے غائب ہونے جیسے اعتراضات کا سامنا کرنا پڑا جو کسی حد تک درست بھی تھے۔ جب کہ ہمارے قاری کے لاشعور میں داستانیں اور ترقی پسندانہ نظریاتی افسانہ تھا جس سے نکلنا اتنا آسان نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اس جدید افسانہ کو مسترد کر دیا، عوامی پذیرائی نہ ہونے اور نقاد کے اعتراضات کے ساتھ ساتھ ان "اینگری ینگ مینوں" کی جذباتیت سے نکل کر شعور کی پختگی نے ان میں سے بہت سے شعراء اور افسانہ نگاروں کو اپنی روش ترک کرنے پر مجبور کر دیا وہ اس کے قائل ہو گئے۔ اس طرح افتخار جالب اور جیلانی کامران جیسے اس تحریک بانی شعرا کے ساتھ ساتھ انور سجاد جیسے افسانہ نگاروں نے بھی جارحانہ رویہ ترک کر کے اعتدال کی راہ اپنائی۔ لیکن سمیع آہوجا بھی اس روش کو اپنائے ہوئے ہیں۔

سمیع آہوجا کے آخری مجموعوں میں لسانی دہشت گردی میں وہ شدت نہیں جو ابتدائی افسانوں کا خاصہ ہے۔ ہر مجموعہ میں کچھ کہانیاں ایسی مل جاتی ہیں جن کو عام قاری بھی پڑھ اور سمجھ سکیں۔ ان کے آخری مجموعہ "باغ وحش ایکویریئم" میں سے اقتباس دیکھنے سے اس کا اندازہ ہو جاتا ہے:

"اور ہم تو اس کی ہڈیاں بھنبھوڑنے کو تیار بیٹھے ہیں، کہ ہم نمک حرام نہیں،
ہم تو ہر دم بڑے آقا کے وفادار ہیں اور تمہیں چھوٹا آقا جانتے ہیں، ہم
تمہارے بھی وفادار ہیں، تم نے ہمیں وافر راتب دے کر بھوک، آوارگی اور
خوفناک دشمنوں کے تیز چیر پھاڑ کرتے دانتوں کا مقابلہ کرنے کی طاقت بخشی
، ہم پشت دکھانے والے نہیں، بس خدا تمہیں سلامت رکھے۔"

(سنگ آتش کی آخری جولانی، ص ۱۰۸)

لیکن ایک نئی زبان کی تخلیق ان کے ادبی نصب العین کا حصہ تھی اس لئے یہ کوشش اب بھی ان کے افسانوں میں موجود ہے۔ اس کے محرکات بھی ان کے اسی نقطۂ نظر سے جا ملتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ اُردو زبان کی مروجہ شکل بھی انگریزوں کا دیا ہوا غلامی کا طوق ہے۔ ان کے آخری دو مجموعوں کے عنوانات دیکھ کر اس کا اندازہ

ہو جاتا ہے۔ لذت شہر گیری اور ہیکڑے، پیکڑ سر کشی، تیشہ ریگ اور پیچ وخم میں لک چھپ، بن برسے برسائی بجلی کوندی بیلا، بے وطنی تنور میں دم پخت، چشم بیری میں نابینا بھنورا اور سفاک برگ ریز کے ہتھ جوڑی غلام ان کے افسانوں کے عنوانات ہیں۔ اسی طرح ان کے آخری مجموعوں میں سے یہ اقتباسات دیکھنے سے بھی پتہ چلتا ہے کہ ایک نئی زبان کی تخلیق اب بھی ان کے ادبی نصب العین کا حصہ ہے:

"لفظوں کی ہوسناکی کے بل حسن بنگلہ پر رال ٹپکاتے، عریانی چاٹتے رطب اللیسان، اُخ جون! سبزہ می ارز، رنگ سانولا، نقش ونگار ایسے تیکھے کہ تلوار کی دھار، اعضاء انتہائی جفاکشی کے بل بوتے پر متناسب اور قد کاٹھ لہلہاتا نشہ خیز تاڑ، لمحے لمحے پر اپنی سپاہیانہ مردانگی کو برہنہ کرتے مہر زدگی میں سر پر کسازر کاری کلاہ، اس پر منڈھی پیچواں ریشمی مشہدی لنگی کا طمطراق، سینے پر آویزاں۔"

(بلد زیر مہریر، کے روندتے سوار، زندان گرد باد، ص ۱۳۰)

"طبلے کی تھاپ اور سارنگی کی لے پر اور دو ٹولیوں میں تقسیم ایک ماہر رقاص استاد کی پاٹ دار آواز میں گونجتے بول بانٹ پر مشق کرتی تازہ دم لڑکیوں کے گھنگروؤں کی چھنک اور پاؤں دھمک اتنی زور دار کہ اصطبل اور بارے کے تمام جانور تک مست اور مالکن گاؤ تکیے سے ٹیک لگائے اور سیدھے بازو کی کہنی گاڑے، الٹا ہاتھ گھٹنے پر نوچیوں کے رقص کے انگ بھاؤ کی ہر جنبش اور ادا کو بڑی باریک بینی سے جانچتی، پھٹکتی، بھٹکی چوکس نظریں اور ساتھ کے چھوتے ہال سے اٹھتی پانچ لڑکیوں کی ٹولی استاد کی رہنمائی میں طبلے کی تھاپ اور سارنگی اور ہارمونیم کی لے پر ہر ایک آواز کو پہنچانتے، راگ راگنیوں کی ادائیگی کی باریکی پر کان جمتے رہتے۔"

(کمین گاہی میں پھنسا گھوڑا، باغ وحش میں ایکویریم، ص ۱۸۳)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری سمیع آہوجا کی زبان کا دوسرے جدید افسانہ نگاروں سے موازنہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"جدید اُردو کہانی کی موجودہ ساخت کو بنانے والے انور سجاد، رشید امجد، مظہر السلام، مرزا حامد بیگ اور منشا یاد ہیں میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہمارے ممدوح سمیع آہوجا وہ افسانہ نگار ہیں کہ جن کا فسانوی فن مندرجہ بالا افسانہ نگاروں

کی ساخت اور روایت سے مزید آگے بڑھ کر افسانہ کی ایک نئی ساخت بناتا ہے اور یہ نئی ساخت زبان کے ایک مختلف استعمال سے پیدا ہوئی ہے۔زبان کے ایک خود مختارانہ اور انتہادرجے کے تخلیقی استعمال سے سمیع آہوجا ایک مختلف افسانوی مظہر کو تخلیق کرتا ہے۔"(۱۷)

یہ حقیقت ہے کہ سمیع آہوجا نے زبان کی ایک نئی ساخت بنانے کی کوشش کی لیکن افسانہ کی زبان میں اس طرح نامانوسیت سی پیدا ہو گئی اور اس میں ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو گیا، وقت نے یہ بھی ثابت کیا کہ ان کی اس کوشش کو کسی بھی حلقہ میں پذیرائی نصیب نہ ہوئی اور نہ ہی ان کے افسانے کے قاری پیدا ہو سکے۔اگر چہ زبان میں انہوں نے اجتہاد کرنے کی کوشش کی لیکن یہ اجتہاد حد سے بڑھا ہوا تھا جس میں ایک نئی زبان کی تخلیق کی کوشش کی گئی۔اتنی زیادہ تبدیلی کی متحمل کوئی بھی زبان نہیں ہو سکتی خاص طور پر جب تبدیلیاں شعوری ہوں کیونکہ کسی بھی زبان میں تبدیلی دراصل ایک لاشعوری عمل ہے۔جو زمانے بدلتے ہوئے حالات میں خود بخود اس میں ہوتا رہتا ہے۔سمیع آہوجا نے بھی شعوری طور پر زبان کے سانچے میں تبدیلی کی کوشش کی لیکن وہ ناکام ہو گئے اور ان کی اس کوشش کو عوامی پذیرائی نہ مل سکی۔

سمیع آہوجا کے اسلوب کے متعلق ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

"سمیع آہوجا کا اسلوب زبان کے نئے بنتے آہنگ اور اظہار کے بدلتے رویوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی ایک بھرپور کوشش ہے۔اس میں جدید دانش ظاہری رویوں یعنی پیکر تراشی اور امیجز سے حسیات کی شناخت کے عمل سے لے کر لوگ دانش سے فیض یاب ہونے کی تمام صورتیں شامل ہیں۔کہانیوں کی بنت کاری میں جدید علامتی افسانے کے ارتقائی عمل کا واضح شعور سمیع آہوجا کو جدید علامتی افسانے کے ارتقائی عمل کو کا واضح شعور سمیع آہوجا کو جدید علامتی اور تجریدی کہانی کاروں میں ایک ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتا ہے۔"(۱۸)

لیکن علامتی اور تجریدی افسانے کی یہی خوبی یعنی پیکر تراشی اور امیجز کا استعمال میں سمیع آہوجا نے جس طرح کے پیکر تراشی اور جن امیجز کو استعمال کیا ہے ان کو سمجھنے کے لیے بھی اسی طرح کا مطالعہ، مشاہدہ، تجربہ اور سب سے بڑھ کر شعور چاہیے جس طرح کا سمیع آہوجا کا ہے۔گویا ان افسانوں کو سمجھنا عام قاری کے لیے اتنا مشکل ہے کہ وہ اسے ناممکن سمجھ کر پڑھنا بھی گوارا نہیں کرتا۔یہی سمیع آہوجا کے اسلوب کی پہچان اور انفرادیت ہے کہ

جس تیسری دنیا کے مسائل کو وہ موضوع بنا رہے ہیں اس کے لوگوں کے لیے اس کو سمجھنا ایک چیلنج سے کم نہیں۔ اب یہ ان کی انفرادیت اسلوب کی خوبی نہیں بلکہ خامی بن جاتی ہے۔

جب سمیع آہوجا نے کہانی لکھنا شروع کی تھی اس وقت کا ماحول مختلف تھا۔ نئی لسانی تشکیلات کے تجربے کامیابی سے جاری تھے۔ یہ ایسا وقت تھا کہ مجید امجد کی نظم، عبدالرشید کی نظم یا حلقہ ارباب ذوق کا ایک گروپ جو افتخار جالب کا معتقد تھا وہ بات میں الجھاؤ اور توالت پیدا کرتا تھا اور یہ اس دور کا اک مقبول لہجہ تھا۔ اس لہجہ میں قاری اور تخلیق کار کے درمیان ایک فاصلہ تھا یہ اس دور کے تناظر میں تو شاید کسی حد تک قابل قبول ہو لیکن آج حالات یکسر مختلف ہیں۔ آج کا تخلیق کار جس عہد سے مخاطب ہے اس کے قارئین کے سامنے ابلاغ کے جدید ترین ذرائع ہیں۔ یہ میڈیا کا زمانہ ہے جس میں چھوٹے سے چھوٹے مسائل کو بھی مذاکروں اور مناظروں میں زیر بحث لایا جاتا ہے۔ مختلف چینلوں کی بھرمار میں بہت کم وقت میں دنیا جہاں کے مسائل اور حالات سے آگاہی ہو جاتی ہے۔ اب اس تناظر میں سمیع آہوجا اگر سمیع آہوجا کے مشکل اور مبہم اسلوب کو دیکھیں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ کوئی قاری اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے قاری اس دور میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اور آئندہ کے لیے اس طرح کی کوئی توقع رکھنا بھی عبث ہے۔

ایک خیال یہ بھی کیا جاتا ہے کہ جس طرح مجید امجد کو نظم میں نئے تجربات کرنے اور الفاظ سازی کرنے کی وجہ سے اس کے دور نے مبہم اور مشکل شاعر کہہ کر نظر انداز کر دیا تھا۔ لیکن بعد کے دور میں جب ان کو سمجھا گیا تو ان کا شمار نظم کے بڑے شعراء میں ہونے لگا۔ اسی طرح کیا جدید افسانہ بھی کسی دور میں سمجھا جا سکے گا اور اس کو پذیرائی مل سکے گی۔ اس پہلو پر غور کریں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ نئے افسانہ کو اُردو ادب میں آئے چالیس پچاس سال ہو گئے ہیں۔ اس سارے عرصہ میں خود یہ افسانہ لکھنے والے اپنی روش کو بدل چکے ہیں۔ اگر اتنے زیادہ عرصہ میں اس کو عام قاری میں مقبولیت نہیں مل سکی تو مستقبل میں ایسی توقع بے سود ہو گی۔ اس کی ایک بڑی وجہ ہمارا تہذیبی و سماجی پس منظر بھی ہے جس میں داستانوی انداز اور ادب میں ابلاغ کو بنیادی حیثیت حاصل تھی یہی ابلاغ اس میں دلچسپی کا عنصر شامل کرتا تھا جو عام قاری کو یہ پڑھنے پر مجبور کرتا تھا۔ اب ایک ایسا افسانہ جس میں نہ تو ابلاغ ہو اور نہ ہی کہانی کا کوئی عنصر واضح ہو اور قاری علامتوں اور استعاروں میں الجھا رہے وہ کیونکر قاری کا دل جیت سکتا ہے۔ اب جدید مادی دور میں انسان کو فرصت کے لمحات ہی بہت کم ملتے ہیں اور ان لمحات میں وہ ایسا ادب چاہے گا جس کو سمجھنے میں اس کو پاپڑ نہ بیلنے پڑیں۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ جیسے ملک میں بیانیہ انداز کی جاسوسی کہانیاں مقبولیت اختیار کر رہی ہیں۔ پاکستان میں بھی صورت حال اسی طرح کی ہے۔ آج بھی افسانہ پڑھنے والے پریم چند سے شروع ہو کر منٹو پر آکر رک جاتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے قاری صرف نقاد اور ادب کے طالب علم ہیں جن کو کسی مجبوری یا

پھر ذاتی مفاد کے لیے ان کو پڑنا پڑتا ہے۔اب جدید افسانے سے توقع رکھنا کہ وہ عوام میں مقبولیت حاصل کر سکے گا۔ ایک دیوانے کے خواب سے زیادہ کچھ نہیں۔

سمیع آہوجا نے علامتی اور تجریدی افسانے میں اپنی خود ساختہ علامتوں اور زبان کی نئی ساخت بنانے کے جنون میں جو تجربات کیے وہ حد سے بڑھے ہوئے تھے۔انہوں نے ایک باغی کا منفی رویہ اپنایا ہوا ہے۔ایک ایسا باغی جو ہر چیز کو تباہ و برباد کرنا چاہتا ہے جسے اس سے کوئی غرض نہیں کہ اس کے اس فعل کے منفی اثرات کیا مرتب ہوتے ہیں۔ادب کے کسی بھی رجحان یا پھر فنی وسائل میں جب بھی اگر اس طرح کا رویہ اختیار کیا گیا اس کو عوامی پذیرائی نہیں ملی اور آخر کار وہ اپنی موت آپ مر گیا۔ جیسے ابہام جو کہ شعری محاسن میں شمار ہوتا تھا جس کو استاد شعراء نے بڑی کامیابی سے برتا تھا۔جب محمد شاہ رنگیلا کے عہد میں حد سے بڑا تو خود اس کا استعمال کرنے والے اس کے خلاف ہو گئے تھے اور ابہام گوئی کے رد عمل میں باقاعدہ تحریک چلائی تھی۔ حالانکہ ایہام گوئی اس دور میں معاشرتی صورت حال کا منطقی نتیجہ تھی۔یہی صورت حال جدید افسانے کے اسلوب اور تکنیک کو درپیش ہے۔اگرچہ جدید افسانے کے ابتدائی دور کے علامتی و استعاراتی اسلوب وقت کی ضرورت تھی اس لیے اس دور میں قابل قبول بھی تھا۔ لیکن نئی لسانی تشکیلات اور کچھ خود ساختہ نظریات کے زیر اثر سمیع آہوجا نے اس میں جارحانہ رویہ اختیار کیا تو اس کے منفی پہلو سامنے آنے لگے۔اس اسلوب میں پیچیدگیاں در آئیں اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو گیا۔اب آج قاری جس کو آزاد میڈیا جیسی سہولت میسر ہے۔جو حکومت وقت کے خلاف بھی تنقید کرنے سے نہیں چوکتا اور جس کو ریاست کا چوتھا ستون کہا جا رہا ہے۔ جس کی آنکھ سے کسی بھی مسئلہ جیسے افسانہ نگار کا جس میں لسانی دہشت گردی بھی شامل ہے کیونکر قابل قبول ہو سکتا ہے اس کو سمجھنے اور پڑھنے کے لیے آج کے قاری کے پاس اتنا وقت کہاں ہے۔یہی وجہ ہے کہ آج اس اسلوب اور تکنیک میں لکھنے والوں کے قاری نہ ہونے کے برابر ہیں۔اگر آج کے دور کا ساتھ دینا ہے تو سمیع آہوجا کو اپنے ادبی نصب العین پر نظر ثانی کرنی ہو گی۔

حوالہ جات

۱۔ افتخار جالب: (مضمون)"لسانی تشکیلات: نئی شاعری" مشمولہ، نئی مطبوعات، لاہور ۱۹۲۲ء، ص ۸۳

۲۔ ڈاکٹر سلیم اختر: "اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ (آغاز سے ۲۰۰۰ء تک)" سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ، ص ۶۱۲

۳۔ ایضاً، ص ۴۷۵

۴۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم: "اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات" پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۳۳۱

۵۔ ایضاً، ص ۳۵۴

۶۔ علی حیدر ملک: " افسانہ اور علامی افسانہ "شعبہ تصنیف و تالیف، وفاقی گورنمنٹ اُردو کالج ، کراچی، ۱۹۹۳ء، ص ۱۱

۷۔ شہزاد منظر: "اُردو افسانے میں جدیدیت" مشمولہ، "اوراق" لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۲۹

۸۔ ڈاکٹر سلیم اختر: " اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ" سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۶۱۲

۹۔ ڈاکٹر انوار احمد: " اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ " مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۷۶۶

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ ڈاکٹر سلیم اختر: " اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ" سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۲۰۸۔۲۰۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۶۹

۱۳۔ سمیع آہو جا: (دیباچہ) "طلسم دہشت" ملٹی میڈیا افیئرز، لاہور، ص ۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۷

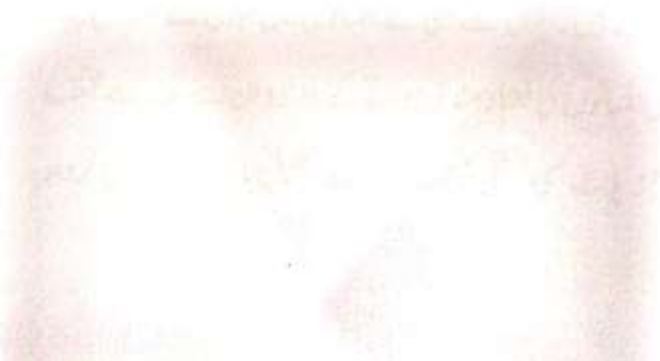
۱۵۔ سمیع آہو جا: (دیباچہ) "کشکول بدن" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۴

۱۶۔ انوار احمد: "اُردو افسانہ ایک صدی کا قصہ" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۷۷۰

۱۷۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری: (دیباچہ) " رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۹ء، ص ۱۹

۱۸۔ ڈاکٹر رشید امجد: (مضمون) " احتجاج کا نیا موسم" ماہنامہ انگارے، شمارہ ۱۴۱، (مرتبہ) سید عامر سہیل، مئی ۲۰۰۶ء، ص ۲۱۹

باب چہارم

سمیع آہو جا کے افسانوں کا فنی جائزہ

باب چہارم:

سمیع آہو جا کے افسانوں کا فنی جائزہ

اُردو افسانہ ابتداء سے ساٹھ کی دہائی تک جن تبدیلیوں سے ہمکنار ہوتا رہا، وہ محض تخیلاتی، موضوعاتی اور نظریاتی نوعیت کی ہیں۔ اس سارے عرصے میں افسانے کو کسی نے رومانویت کے زیر اثر تفنن طبع کا ذریعہ جانا، تو کسی نے اسے مقصدیت کے پردے میں حقیقت نگاری کا مظہر قرار دیا۔ لہٰذا اوائل عمری میں ہی ادب کے افق پر نمودار ہونے والی تحریکوں نے اسے اپنی آغوش میں لے لیا جس سے اس کا دائرہ کار محدود تو ہوا، مگر اس کے موضوعات اور رجحانات کسی حد تک بدلتے بھی رہے۔ نصف صدی گزر جانے کے بعد وقوع پذیر ہونے والے تلخ مسئلوں، تجربوں اور حقیقتوں کی پیشکش کے لئے اس کے پرانے انداز اور فرسودہ سٹرکچر میں تبدیلی ناگزیر ہو گئی۔ بعض پرانے اور نئے لکھنے والوں نے انفرادی طور پر اُردو افسانے کے روایتی سٹرکچر سے انحراف کرتے ہوئے علامتی اور تجریدی افسانے کی بنیاد رکھ دی۔ اس جدید افسانوی نظام میں زیادہ تر افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی سیدھے سبھاؤ ہاتھ لگ جاتی ہے اور بعض کے ہاں سانپ چال کی تقلیدی مشق سے گزر کر کہانی کا سراغ ملتا ہے، لیکن اس جدید افسانے کے منظر نامے پر دو چار نام ایسے چھائے ہوئے ہیں جن کی افسانوی کائنات میں کہانی کے منتشر اجزاء کو سمیٹنے اور یکجا کرنے کے لیے کچھوے کی چال جیسے صبر آزما دماغ سوز عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان میں عصر حاضر کے اہم افسانہ نگار سمیع آہو جا سر فہرست ہیں ،کیونکہ انہوں نے منطقی موشگافیوں، لفظی پیکر تراشی، حسی جہتوں کی موزونیت، تشبیہاتی و استعاراتی تخصیص اور حرفی و صوتی تجنیس کے سہارے اپنی منفرد دنیا تخلیق کی ہے۔

سمیع آہو جا نے اپنے فنی سفر کے آغاز ہی سے تقلید اور پیروی کی روش سے بیزاری کا اظہار کیا اور اپنا راستہ خود تلاش کرنے میں مصروف رہے۔ پھر اسی کے کارن انہوں نے اسلوب، موضوع اور تکنیک کی نئی راہ دریافت کر لی۔ جس پر چلتے ہوئے انہوں نے ایسے شاہکار افسانے تخلیق کیے ہیں جو مستقبل قریب میں جدید اُردو ادب کا گراں قدر سرمایہ تصور کیے جائیں گے۔ وہ اپنے اچھوتے اسٹائل سے نہ صرف افسانے کے قاری کو بلکہ اپنے ابتدائی دور ہی سے استاد افسانہ نگاروں کو بڑی حد تک متاثر کر چکے ہیں۔ ہمارے زیادہ تر علامتی افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عیب یہ رہا ہے کہ وہ علامتی طرزِ اظہار کے شوق میں فن افسانہ نگاری کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کرنے کے ساتھ ساتھ وحدتِ تاثر کی ضرورت و اہمیت سے بھی انکار کر دیتے ہیں۔ جس سے ان کے افسانوں میں ابلاغ کے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں۔ مگر سمیع آہو جا کے علامتی اور تجریدی افسانوں کی فضا دھندلی ہونے کے باوجود ان سے قدرے مختلف ہے۔ اگرچہ ان کے ہاں بھی روایتی افسانے کی طرح نہ پلاٹ کسی منطقی ترتیب کے تحت تشکیل پاتا ہے اور نہ ہی کردار

نگاری پر زیادہ زور صرف کیا جاتا ہے، لیکن اس کے باوجود ان کے جن افسانوں میں وہ بنیادی شئے ہے جسے کسی طور پر بھی نظر انداز نہیں کیا گیا۔

ان کے افسانے میں کہانی کا آغاز، درمیان اور انجام Free Association of Thoughts اور Association of Ideas کے تحت کسی بھی منظر، تمثیل یا واقعہ پر منتج ہو سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روایتی کہانیوں کے برعکس آہو جا کی کہانیاں، خلفشار، انتشار، انحطاط، ارتباط اور انضمام کے ساتھ حیرت انگیز طور پر ایک جگہ اکٹھی نظر آتی ہیں۔ سعادت حسن منٹو، غلام عباس، راجندر سنگھ بیدی اور اشفاق احمد وغیرہ کے ہاں بالعموم کہانی کا منظر ادرے واضح ہوتا ہے اور کہانی کا بہاؤ بتدریج قاری کی سمجھ میں آتا جاتا ہے، اس لئے کہ ان کی کہانی کا انداز مروجہ دستور کا غماز ہے، جبکہ آہو جا کے افسانوی پلاٹ انور سجاد، رشید امجد، بلراج مینرا، مظہر السلام، مرزا حامد بیگ، منشا یاد اور مرزا اطہر بیگ سے بڑی حد تک میل کھاتا ہوا مگر بڑی حد تک خود مختارانہ اور کسی حد تک آزادانہ سانچہ تشکیل دیتا ہے۔ ان کے افسانوں میں سے کہانی کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر اور کرید کرید کر بازیاب کرنا پڑتا ہے۔

سمیع آہو جا کے افسانے کرافٹ کے لحاظ سے تجربہ برائے تجربہ نہیں ہیں۔ اگرچہ ان کے ہاں کہانی منتشر ہے اور واقعات بکھرے پڑے ہیں، لیکن دو تین بار بغور مطالعہ کرنے سے بالآخر قاری ان الجھنوں کو خود سلجھاتا چلا جاتا ہے اور کہانی اس پر اپنے در وا کرتی چلی جاتی ہے۔ ان کے افسانوں میں بڑی معنویت پائی جاتی ہے۔ کیونکہ ان میں دو پرتیں موجود ہوتی ہیں۔ بیرونی پرت میں افسانوی واقعہ اور منظر چلتا ہے تو اندرونی پرت میں ایک فلسفیانہ سوچ اور تاریخی شعور متحرک نظر آتا ہے۔ انہوں نے اپنے مذاق کے مطابق ان تمام افسانوی وسیلوں اور تکنیکوں کو برتا ہے، جن سے ان کی علامتوں میں تہہ در تہہ معنویت پیدا ہو گئی ہے یعنی ان کے علامتی نظام کے پردے میں ایک جہانِ معانی پوشیدہ ہے۔ قاری ان علامات کے ذریعے ان کے مافی الضمیر تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ فطرت اور مظاہر فطرت سے منسلک بعض اشیاء کو بطور علامت استعمال کرتے ہیں اور بسا اوقات چرند پرند کو بھی علامت کے طور پر لے کر آتے ہیں:

> "مگر پانچویں دن دوپہر کی چلچلاتی دھوپ میں چھاؤنی سے ہلکا سا شور اُٹھا اور مدھم آوازوں کے ساتھ ڈھلوانوں پر چڑھتا جنگل میں آگھسا۔ کالی چڑیا اور چند دوسرے پرندوں کی چیختی سیٹیاں ایک ایک درخت کو جھنجرتی چلی گئیں۔ دشمن، دشمن...... اور درختوں سے آنکھیں گھنیرے جنگل میں پیرتے سیلاب کا جائزہ لے رہی تھیں۔ جیسے ہی آخری فوجی جنگل کی گہرائی میں پہنچا۔

کالی چڑیوں کی آخری وارننگ ٹھاٹھیں مارتی ہوئی اٹھی اور سارے سناٹے کو
بہا کر لے گئی.....دیکھو، دیکھو دشمن کہاں آپہنچا...اٹھو....."(۱)

یہاں، کالی چڑیا، افریقہ کی جدوجہدِ آزادی کی تحریک کی علامت ہے۔ سمیع آہوجا نے جدید افسانے کی قلمرو سے علامت اور تجرید کی بے معنویت اور عدم ابلاغ کے رائج سکوں کو اپنے علامتی اور تجریدی ٹکسال میں ڈال کر کثیر المعنویت اور کثیر الجہت بنا دیا ہے۔ اس طرح ان کا افسانہ بصارت کا افسانہ ہونے کی بجائے بصیرت کا متقاضی ہے۔ مثلاً ان کے افسانوں میں سے "سانڈ" کی علامت کو ہی لے لیجیے۔ اسے بعض افسانوں میں فساتیت پر برتا گیا ہے تو "سنگول بدن" کے افسانوں میں یہی "سانڈ" کی علامت جنسی وحشت، تشدد اور جسمانی استحصال کی صورت حال کو واضح کرتی ہے۔

اس طرح "سرخ آندھی" کبھی تو ظالمانہ نظام کے خاتمے کی اور اشتمالی طرز حکومت کی علامت بنتی ہے تو کبھی جبر اور قہر کی عکاسی کرتی ہے۔ "صحرا" بے کسی اور پیاس کی علامت ہے۔ "کنواں" مجبور کرنے، محدود کرنے اور آزادی کو سلب کرنے اور "اجاڑ" کنوا، آسیب زدگی، ویرانی کی علامت ہے۔ جبکہ بعض مقامات پر اسے پناہ کی جگہ کے طور پر لیا گیا ہے۔ شہر لاہور کے بارے میں لکھی گئی کہانیوں میں مسلمان لڑکیاں اپنی عزتیں بچانے کی خاطر کنوؤں میں کود پڑی تھیں۔ یہاں "کنواں" محافظت کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ ان کے ہاں "منزل، سنہری بھیڑ اور سوال درخت" کی علامتیں ہوسِ زر کا پتہ دیتی ہیں۔ "ہاتھی" کو اکثر انسان دوست جانور کے طور پر پیش کیا جاتا ہے لیکن سمیع آہوجا کے افسانوں میں کچھ جگہوں پر اسے طاقتور استحصالی حربے کے طور پر بھی برتا گیا ہے۔ "لیبر روم کی علامت" ساری دنیا کو دردِزہ میں مبتلا دکھاتی ہے۔ سامراجی طاقتیں حمل نہ ٹھہرنے کے باوجود اپنا بچہ جننے کا جو جتن کرتی ہیں، " اسے لیبر روم" کی علامت کے پردے میں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ "مچھلی" کی علامت میں بنگالی عورت کی معصومیت اور "خاکستری حشرات الارض" کی علامت میں بے رحم فوجیوں کے ہاتھوں اپنے ہی ہم وطنوں کی عزتوں کو لٹتے اور تشدد کا نشانہ بنتے دکھایا گیا ہے:

"مضطرب پانیوں میں ڈولتی لانچ، لنگر گڑگڑاہٹ جھاگ اُبلتے سمندر میں
غوطہ، سات سواریوں سمیت قلعے توڑتی ڈوبتی ابھرتی ہریاول کائی، ننھے ننھے
کلبلاتے دھبے؟ مچھلیاں.....! بہت ہی چھوٹا پونگ ہے، یہ کس کام کا....! مگر
بر سبیلِ تذکرہ، اب گولیوں کا رُخ پھر ہماری جانب، نئے تخم پاس کی راہ میں
آتش فشاں روشن..... گہری سیاہ چلمنوں، روزنوں سے جھانکتی ہراساں
چُپ آنکھیں..... مگر چپ کیوں ہیں.....؟ برستا قہر، دشمن نشانی اب کہاں

گئی۔۔۔۔!! ہمیں بانجھ کرنے کا اقرار نامہ۔۔۔۔!سکتہ ہو کہ نہ بولو۔۔۔۔؟کہ
لیبر روم کے دروازے پر دھماکا، کھل جا سم سم، آنے والے قدموں کی
چاپ، نرماہٹوں کی شفاف قربتوں میں عیاں، مونس وہمرکابوں کے چہروں پر
وہی درد کی ضربیں شمشیرزن اور ہمارے قدموں کی تندہی زہراب
۔۔۔۔۔۔تم لوگ پریشان مت ہو، یہ حمل نہیں، حمل کا اشتناہ۔۔۔۔۔!۔"(۲)

سمیع آہوجا کے ہاں بعض جگہوں پر "گودام، چوہے اور منڈیر" جیسے الفاظ کی ہلچل اور بھاگ دوڑ کی عکاسی کرنے والی علامتوں کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ مگر زیادہ تر "چوہے" کی علامت خوفزدہ عوام کی حالتِ زار کو بیان کرتی ہے۔ سڈول بدن، جنسی اپیل، جسمانی طلب، بھوک اور بھوگ کی علامت ہے۔ اس میں نوجوان زندگی کو گودام میں محبوس دیکھتا ہے۔ جہاں حالت کی ستم ظریفی کا چوہا اس خوابوں اور ارمانوں کو اپنے تیز نوکیلے دانتوں سے پل پل کترتا جارہا ہے۔ "قلعہ" اور "خندق" زندگی کے نشیب و فراز کا اظہار ہیں۔

فیصل بعض افسانوں میں رکاوٹ اور بعض میں حفاظتی حصار کو ظاہر کرتی ہے جبکہ "بندوق" جبر اور ظلم کی علامت ہے۔ "مرد" حاکمیت اور طاقت کی جبکہ عورت، معصومیت اور مظلومیت کی علامت ہے۔ "قطبی ستارہ" ایک ساکن ستارہ ہے جو ہمیشہ شمال میں ہی سے نکلتا ہے۔ چونکہ فوجی آمرانہ طرزِ حکومت میں فلاح انسانیت کے لئے ترقی اور خوشحالی کی تمام راہیں مسدود ہوجاتی ہیں اس لئے سمیع آہوجا نے اسے فوجی آمریت سے مشابہ قرار دیا ہے۔ بہرحال ان کے علامتی نظام کی وسعت اور پھیلاؤ کو احاطہ قلم میں لانے کے لئے بہت سا وقت درکار ہے۔ لہٰذا اس بحث کے سمٹاؤ کے لئے ڈاکٹر سعادت سعید اپنی تنقیدی کتاب "جہت نمائی" میں رقمطراز ہیں:

"سمیع آہوجا کے افسانوں میں بعض اساطیر کو بھی نئے تناظر میں برتا گیا ہے۔ اس ضمن میں ان کا طریق کار یوجین اونیل کا نہیں کہ متھ کو جیسی کہ وہ ہے ویسا ہی استعمال کر دیا جائے اور عہد قدیم کی یاد کو تازہ کیا جائے۔ وہ متھ یا لیجنڈ کو اپنے عہد کی صورتِ حال میں از سر نو تخلیق کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ "جہنم جمع میں" میں لبرنتھ میں سانڈ کی قدیم یونانی لیجنڈ استعمال ہوئی ہے۔ کریٹ کے بادشاہ کا بیٹا جیسا کا چہرہ سانڈ کا ہے اور جسے لبرنتھ میں رکھا گیا ہے۔ جنگی فتح کے نتیجے میں حاصل ہونے والی لڑکیاں اور لڑکے اس کی بھینٹ چڑھائے جاتے ہیں۔ اس لیجنڈ کا ابتدائیہ "جہنم کی جمع میں" جدید تناظر میں استعمال ہوا ہے۔ "چار آئینوں میں رات" میں بنگلہ دیش پر چڑھ

دوڑنے والی بھارتی سینا کو خوخیاتے بندروں اور ہنومان کے حوالے سے ظاہر کیا گیا ہے۔ سمیع آہوجا کی علامتوں کا حقیقی تناظر تھرڈ ورلڈ کی صورت حال میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ سانڈ، کتے، کھوتے، سور، بندر، لومڑیاں، بچھو وغیرہ فسطائیت کی علامتیں ہیں۔ المونیم کے سپاہی، آکٹوپس اور سفید ہاتھی امپیریا لزم کی، گھامڑ حاکمیت کی اور گلھی نی میل آرڈر کی، چوہے خوفزدہ کی علامتیں ہیں۔"(۳)

سمیع آہوجا نے علامتی اور استعاراتی طرز کے افسانوں میں ہر طرح کے تجربے کیے ہیں، اگر چہ ان کی علامتوں پر بھی تجریدی دھند چھائی ہوئی ہے مگر مسلسل غور و فکر کرنے سے ہر قاری کی سمجھ میں آسکتی ہیں اور ان محرکات بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے ان کے ہاں ابہام ضرور موجود ہے مگر ان کے فینٹسی بے مقصد نہیں ہے۔ سمبلزم کے اعتبار سے وہ ذاتی اور اجتماعی دونوں طرح کی علامتوں پر یقین رکھتے ہیں۔ اس لئے ضروری ہے قاری انہیں پڑھنے سے پہلے کچھ سوجھ بوجھ رکھتا ہو۔ انہوں نے علامتوں اور استعاروں کو اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ حالات کا آئینہ بنا دیا ہے۔ ان کے پاس ایک ہی طرح کی علامتوں، استعاروں اور ہیئتوں کی اُکتا دینے والی تکرار نہیں ہے۔ البتہ بیروت، فلسطین، براعظم سوڈان اور تیسری دنیا کے وہ تمام ممالک جہاں استعماری قوتیں مقامی لوگوں کو ظلم و بربریت کا مسلسل نشانہ بنائے ہوئے ہیں، ان کی صورتحال کے بیان کے لیے وہ جو امیجز بناتے ہیں ان میں تکرار ضرور موجود ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد بھی اس بارے میں لکھتے ہیں:

"اس کے ہاں استعارے کا پیچیدہ نظام اور نئی لسانی تشکیل کی کوشش ملتی ہے ۔ مگر اس کی افسانوی کائنات میں چونکہ بعض امیجز بار بار آتے ہیں گولہ بارود، ٹینک اور تشدد سے ویران ہوتے کھیت، کوڑوں میں ادھڑتی کمریں، گم ہوتی ہوئی آواز بکھرتے ہوئے انسانی عزائم اور ریزہ ریزہ ہوتی انسانی آرزوئیں، اس لئے اس کے افسانوی مجموعی تاثر کی تفہیم تذلیل مسلط کرنے والے نظام کے شکار لوگوں کے لئے زیادہ مشکل نہیں رہتی ہے۔ سمیع آہوجا کا وژن بین الاقوامی ہے۔ وہ ملکی صورت حال کو مقامی قوتوں کی منشاء اور ارادے کا کھیل نہیں سمجھتا بلکہ وہ سامراجی ممالک کے پھیلائے دام میں جکڑی تیسری دنیا کو دیکھتا ہے، جہاں آزادی اور خوش حالی سامراجی ملکوں کے مقامی ایجنٹوں کی آمریت تلے سسک رہی ہے۔"(۴)

سانحہ مشرقی پاکستان اور اس کے نتیجے میں تکلیف دہ حالات نے جس تہذیبی بنجر پن اور روحانی انحاط کو جنم دیا اور لوگوں کی ذہنی و جذباتی زندگیوں کو جس طور متاثر کیا، اسے سمیع آہوجا نے اپنے ہاں پیرائیہ بیان عطا کیا ہے۔ فرد سے فرد کا انقطاع، سماجی رشتوں کی شکست وریخت، احساس محرومی تنہائی، یگانگی اور اجنبیت کے مظہریاتی ادراک کے لئے ان کے پاس ایک پورا علامتی نظام موجود ہے۔ جہاں کرافٹ میں وژن کے ساتھ تجرید کا عنصر شامل ہو کر عالی اسلوب کو تشکیل دیتا ہے۔

سمیع آہوجا کا تجریدی رنگ بھی بہت جگہوں پر ابہام پیدا کرتا ہے۔ وہ شعوری طور پر باطنی نفسیاتی، سماجی، سیاسی اور ثقافتی اقدار پر حقائق کی بے رحمی، ماحول کی عدم مطابقت، ناہمواری، ناانصافی اور منافقت کا بھانڈا اس خوش بیانی اور خوش اسلوبی سے پھوڑتے ہیں کہ حق اور باطل، ظالم اور مظلوم تجریدی چھاپ کے باوجود مجسم صورت میں نمودار ہو جاتے ہیں۔ ان کا زاویۂ فکر، نقطہ نظر، منطقی لہجہ، تجریدی مجسمہ سازی اور لفظوں کا چناؤ سب کچھ ان کا اپنا ہے۔ معاشرتی عمل سے ابھرتی تشکیک کی بھیانک تصویریں اور یقین کی جلوہ خیزی سے ہم آمیز مرصع کاری ان کا فنی کارنامہ ہے۔ جس میں مشاہدے اور تجربے کے گہرے اثرات اس کے عمیق تر فکر نظر کو نمایاں کرتے ہیں۔

> "لیکن وہ ترکیب ناکام ہوتے ہی جاننے کی خواہش پر ایک اور چابک رسید کر جاتی، اور کئی ماہ کی کوششوں کے بعد روشن دان آنکھ بن کر اندر اُترا تو یک دم وحشت اپنے بال نوچنے لگی۔ دو دمکتی تتلیاں باہم ایک دوجے کے جالوں میں پھڑک رہی تھیں۔ ریڑھ کی ہڈی میں سنسناتی گُدی گُدی سی تیر گئی۔ رقصاں ہواؤں میں تمام سرسبز و شاداب وادیاں تیز و تند باراں میں بھیگتی چلی جارہی تھیں، اور سوریہ رتھ کے گھوڑے اجنبی ہاتھوں میں راسیں آتے ہی بدک کر بے قابو، اپنی راہوں سے بھٹکتا رتھ اُلٹ کر سورج کرنوں سے ٹکراتا ٹوٹ گیا اور وہ نجانے جلتے راکھ ہوتے کب آسمان سے جھیل میں گرا۔ بیچ ایک زمان ہی بیت گیا۔ جھیل سے شہر آتی پگڈنڈی مدھر تانوں میں سو رہی تھی، چونک گئی آنکھوں کے پٹ وا ہوئے، سوال کا پہلا لفظ آگرا۔۔۔" (۵)

ان کا تجریدی انداز اور حقیقت نگاری کی روایت سے بغاوت کا جذبہ، حقیقت نگاری کے اسالیب سے ہی نہیں، بلکہ حقیقت نگار افسانہ نگاروں کے موضوعات اور مقاصد تک سے انحراف کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ یہاں پہنچ کر ان کا فن اپنا مقصود آپ بن جاتا ہے۔ انہوں نے مقصدیت کو ابتذال قرار دیئے بغیر اور قومی وابستگی کو جدیدیت کی ضد سمجھے بغیر قدیم اور جدید افسانے کے لگے بندھے اصولوں اور طریقوں کی پیروی نہیں کی۔ انہوں نے محض

شہرت کی خاطر نانی اماں کی کہانیوں پر بھی انحصار نہیں کیا۔ بلکہ انہوں نے اپنی ذات اور تاریخ کی گمشدہ حقیقتوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ وہ حقائق کو افسانے کے قالب میں ڈھالنے کا فن جانتے ہیں۔ سمیع آہوجا کا یہ تجریدی نظام ذاتی اور سماجی مرکزیت کی شکست وریخت اور گردوپیش میں بکھری ہوئی زندگیوں میں انتشاری عمل کی اتھل پتھل سے تشکیل پاتا ہے۔

"لیکن یک دم المونیم کی سیاہ دہشت سے چیخ اٹھی۔ آئینے میں بے سرتن کا ہاتھوں کے پیالے میں ٹکاست، اور گردن پر جم گیا۔ ایک لمحہ کے لئے ساکت آنکھیں پھڑکیں اور عکس کے آگے پیچھے ہزار ہا عکس بیدار ہو گئے۔ بھور کا ٹمٹاتا لرزیدہ دیا عین اسی لمحے گل ہو گیا۔"(۶)

"جب چاروں منتظر کھلے چہروں کی شکست میں وہ غیر متوجہ، اپنے حواسوں کے جال میں پھنسا، سرد آہیں بھرتا، ایک آدھ بار سسکی سی بھی پھوٹی، تو وہ چاروں قہقہے بلند کرتے اُس کی لگام اپنے ہاتھ میں جکڑے، بول بانٹ کھولو بند در چلواب بانٹ لیس کار اور کُھن کاریگری، شعلۂ جوالا ترتیبِ عبارت میں باندھتے سرگوشیوں میں ڈوب گئے۔ باقاعدگی حصے داری نہایت آبدار، تیز دھار ہتھیارِ جوانمردی بانٹتی سرسراتی سرگوشیاں، سانپ کی شکار، جابجا بنے پل، پُرپیچ جدول میں دِزندان پر لٹکا دور رہنے کی تنبیہ کرتا سرداری قفل، صرف چابل دست انگلیوں کے لمس سے ہراساں مگر منتظر اور ہرچہ پہرے دار ہو، مدد گار منتظر ہاتھوں کی شہرری میں دم پُخت، ہر اک نشان معدوم۔۔۔"(۷)

سمیع آہوجا کے بعض افسانے آغاز سے انجام تک تجریدی رنگ ہوئے ہیں۔ ان میں سے "جہنم جمع رات"، "رات بے خواب"، "قطبی ستارہ"، "بائی می پلازہ"، "قید در قید"، "لیبر روم"، "تماشائے لبِ بام"، "تین چہرے"، "ناسفر مسافر"، "ٹڈی دل آسمان"، "تنہا آواز کھنڈر" اور "دلدل" میں دھنسے پاؤں وغیرہ شامل ہیں۔ جبکہ ان کے دیگر افسانوں میں کہیں بھی کسی بھی منظر اور واقعہ میں علامتی اور تجریدی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

سمیع آہوجا کی "شعور کی رو" میں کہانیوں، کرداروں، مسئلوں، وقوعوں اور سانحوں کا دھارا تاریخی ماخذوں سے جڑا ہوا ہے۔ ماضی کے جھروکوں سے ظالم و مظلوم کے دو کردار بطورِ خاص ابھرتے ہیں۔ ان کرداروں کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی شدت، اضطرابی کیفیات اور شخصی تغیرات اُجاگر ہوتے ہیں، سمیع آہوجا نے افسانے کا تانا بانا بُنتے ہوئے اور

حقیقتوں کی کسوٹی پر پرکھتے ہوئے انہیں افسانوی کائنات کالازمہ بنادیا ہے۔ وہ، شعور کی رو، کے دونوں بڑے وسیلے سے تلازمہ خیال(Association of Ideas) اور آزاد خیال(Association of thoughts) کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں جن کی وجہ سے ان کے افسانوں کے داخل میں فطری بہاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے طویل اور طویل تر افسانوں کو بطورِ خاص دیکھا جا سکتا ہے۔ "شعور کی رو" کا استعمال اُردو افسانے میں تقریباً سب سے زیادہ سمیع آہو جا کے ہاں ملتا ہے۔ اس لئے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ان کے افسانوی مزاج کو سمجھنے کے لئے قاری اس بات سے باخبر ہو کہ پرانا افسانہ خارجی زندگی کا نمائندہ تھا اور زندگی کے خارج کردہ بُنا جاتا تھا، مگر نئے افسانے میں ذات کے داخلی اور خارجی دونوں پہلو در آئے ہیں، چونکہ انسان جتنا باہر بستا ہے، اس سے زیادہ وہ اپنی باطنی وارداتوں کا سیر نظر آتا ہے۔ اس لئے یہ حقیقت ہے کہ اندرونی کیفیات اور مناظر، بیرونی نجات میں رونما ہونے والے حالات وواقعات کا عکس ہوتے ہیں۔

تاہم ماضی کے تجربات جو اس کے تحت الشعور کے خزانے میں چھپے ہوتے ہیں، وہ افسانے میں عصری صورت حال کے ساتھ مل کر اسے پھیلاؤ اور وسعت بخشتے ہیں۔ پرانے افسانے کے برعکس نئے افسانے میں انسان کے اندر چھپے ہوئے انسان کو سامنے لانے کی ضرورتوں نے نئے افسانہ نگار کو نئے تکنیکی دروبست کا راستہ دکھایا ہے۔ یعنی نئے تکنیکی اور اسلوبیاتی رویوں نے نئے تقاضوں کے تحت جنم لیا۔ جیسا شعور کی رو کی تکنیک حقیقت پسندوں اور غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی استعمال ہوئی، مگر جدید افسانے میں جدید تقاضوں کے پیش منظر میں اس کا زیادہ خوب صورت استعمال نظر آتا ہے۔(۸)

سمیع آہو جا کے کرداروں کی یادوں اور خیالات کا لامتناہی سلسلہ گزرے ہوئے زمانوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اگرچہ کرداروں کے ذہن میں آئے ہوئے یہ خیالات بے ربط ہوتے ہیں لیکن ان میں ایک داخلی تسلسل ضرور موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک خیال دوسرے خیال کے درمیان ایک تیسرے خیال کو جنم دیتا ہے۔ کردار کا ذہن میں جب ایک خیال کے بعد دوسرے خیال کی طرف منتقل ہوتا ہے تو انجام تک پہنچتے پہنچتے یہ تمام بکھرے ہوئے واقعات اور منتشر یادیں اور بے ربط حادثات خود بخود ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں:

"وہ کہاں ہے لڑکی؟ بول ورنہ تجھے زندہ گاڑ دیں گے بول جلدی، ورنہ.....!
ساتھ ہی اس کے چہرے پر تھپڑوں کی بارش، لیکن وہ کیا بولتی، ضربوں کی یلغار نے اس کی آواز ہی سلب کر لی، یہی قہر بھری رعونت ڈسک پر ڈنڈا برساتے مسجد کے صحن میں بھی گونجتی.....! آنسوؤں سے لبریز بے بس ملجتی آنکھوں میں تیرتا امام مسجد.....! سفید لمبی ڈاڑھی، بھاری بھرکم سرخ وسفید

چہرہ۔۔۔۔ بلتے ہونٹوں سے اُبلتی، کانوں پر برستی، غراتی حاکمانہ مغرور آواز۔۔۔۔!۔"(۹)

"بے قرار ہاتھوں نے دوسرے کا ڈھکنا بھی ساتھ ہی کھول دیا، پولیتھین کی تھیلیوں سے پُر، اور ہر تھیلی سفید دُودھیا سفوف سے بھری سوفی صد ملاوٹ سے مبرا اعلیٰ درجہ اور ایمان کا نا وزن تصدیق شدگی کی بڑی واضح مُہر۔ دماغ کی ایک ہی دستک پر جمی نظر میں جام شکل چار پنکھڑی فُل اگ آیا دودھیا سپید پینڈے پر گہرے پیازی رنگ رچا چند لمحے برگ گل رنگ پاشی میں سرور آلود آنکھ روشنی عشاق اور پھر پژمردہ خشک پنکھڑیوں کی اوٹ سے نمودار سبز سے کاسنی رنگت دھارتے اک ڈوڈا جس پر تیز نشتروں سے پوٹا گاڑھا دودھ سیاہی میں تبدیل ہوتا، اور خشک سیاہ۔۔۔؟ افیون۔۔۔! خارجی اس کے بل پر تماشا بچھاتے، جنت مکانی جھروکوں سے جھلکتا مجرا، مختلف پھلوں سے لدے اشجار اَن گنت، انہار شیر و عسل کے جلوے دکھاتے، واہ واہ بار دانۂ صباچونِ درخُس، بااختیارِ ہنر پینک، بابائے جبل، کیا درِ لکونا واز کر ڈالا، اک بار دیکھا، دوجی بار دیکھنے کی ہوس کے اٹھتے گونجتے نعروں سے اپنی کار پردازی کی وسعت ناپتے، بے شمار صوفیائے اسرار ور موز پینک میں محوِ تماشا اور شاہ گہرہ تھپکتی غنودگی میں جولانیوں کے گھوڑے سرپٹ دوڑاتے خون سردی کا عالم چپ، کہ کیمیائی مہارتی فتوح میں ایک نیا کھلتا در، پے درپے دنیا بھر میں پھیلے ناموں کے دھماکے، پاپی ایکسٹریکٹ، پاؤڈر، گرد، براؤن شوگر، سیڑھیوں والے ریلے پُل کی محرابی کھوہ میں تانگوں ریڑھوں اور سوزوکیوں کی اوٹ میں یا کنٹرکٹ منڈی کے چھوٹے سے مندر کی آڑ میں ایلومینیم فوائیل کے آٹھ انچ بائی آٹھ انچ کے ٹکڑے پر پھیلا سفوف اور نیچے ماچس کی جلتی تیلی کی لو سے اُٹھتا دود۔۔۔۔؟ ہیروئن کا دو تیلی نلکی سے باری باری کھینچتے اندر تارتے عادت کرتے لاغر ہڈی ڈھانچے، سامنے کھلے بریف کیسوں نے اس پر اک جہانِ دیگر کے در وا کیے۔۔۔" (۱۰)

ان کے افسانے جو باقاعدہ پلاٹ سے مبرا ہیں۔ ان میں وہ تہذیبی پس منظر اور تاریخی شعور، قرآن فہمی، ذاتی تجربات اور واردات کو ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ یہاں ماضی اور حال کے مناظر اتنی جلدی سے بدلتے ہیں کہ کسی حد تک ان کا زمان و مکان سے ماورا ہونے کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اگرچہ ان واقعات میں بظاہر کوئی باہمی تعلق محسوس نہیں ہوتا لیکن افسانے کے مجموعی تاثر میں رکھ کر دیکھنے سے یہ ماضی کی بازیافت اور حال سے مستقبل میں جھانکنے کے بلیغ اشاروں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ اس طرح ان کے افسانوں کے عنوانات، موضوعات اور اسلوب میں یکسانیت موجود رہتی ہے۔ بہر حال سمیع آہوجا کی افسانوی اقلیم میں ماضی، گمشدہ ماضی، حال، لمحۂ موجود اور مستقبل میں گھل مل کر حال کے نقطے پر اکٹھے ہو جاتے ہیں، یوں وقت کی یہ تقسیم بے معنی سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ شعور کی رو سے ان کے جن افسانوں میں کوئی مرکزی تار نہیں ہے، وہاں انکا ذہن تخلیقی واردات سے گزرتے ہوئے مختلف جہتوں میں سفر کرنے لگتا ہے اور تلمیحات کے ذریعے ماضی کی باز آفرینی کی کوشش کرتا ہے۔ ان کی فنی بصیرت ارتقاء کی منزلیں طے کرتی ہے تو بھانت بھانت کے تکنیکی تجربات رونما ہوتے ہیں۔ نفسیاتی و معاشرتی اور اساطیری و دیومالائی داستانوی کہانیاں اور قصے لکھنے کے بجائے انہوں نے اپنے مخصوص افسانوی کرافٹ کی شعوری رو کے تحت فن افسانہ نگاری میں نئے در وا کیے ہیں۔ انہوں نے افسانے میں مختلف اجزاء اور وقوعوں کو ملا کر کہانی تشکیل دینے کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ انہوں نے تلمیحات کو نئے انداز میں برت کر بھی دکھایا ہے۔ ان کے ہاں الف لیلوی اور مذہبی تاریخی تلمیحات ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ قرآنی آیات کو عربی عبارت کے ساتھ درج کرتے چلے جاتے ہیں۔ مسئلہ فلسطین سے متعلق لکھے گئے افسانوں میں سے تلمیحات ملاحظہ کریں:

" اور اب ان مقتول گھرانوں کے قتل کا الزام ــــ دس احکامات کے پیروکار تم پر تھوپ رہے ہیں، تم ــ؟؟ــ یہ سب داؤد سے اسی دوستی کا بدلہ ہے۔"(۱۱)

"ابو، ابو، میں نے رات خواب دیکھا ــــ ابو، میں نے دیکھا کہ آپ مجھے ا سکے پاس لے جا رہے ہیں ــــ اس کے پاس ــــ؟ ہاں آپ نے کہا تھا کہ اس نے امانت واپس مانگی ہے ــــ میں اس پہاڑی کی ڈھلوان سے دور، لپکتے شعلوں اور دھماکوں سے پھٹتے بموں پر پھینکی کمند کاٹ دیتا ہوں اور میرے قدم ــــ اور میرے ساتھ دوڑ دوڑ کر چلتا میرا بچہ۔"(۱۲)

اس میں حضرت ابراہیم علیہ السلام کے اس واقعہ کی طرف اشارہ ہوا ہے جس میں حضرت اسماعیل علیہ السلام کو قربانی کے لئے ساتھ لے جایا جا رہا تھا۔ اس واقعے کو تلمیحاً بیان کر کے سمیع آہوجا فلسطین میں اسرائیل گولہ

باری سے معصوم بچوں کی قربانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس طرح دیگر افسانوں میں برتی جانے والی تلمیحات ملاحظہ کیجئے:

"لیکن موت کی انٹی میں بھی تو تمہاری بولی کسی نے نہیں دی۔ تمہیں تو اس جاگیر میں تولا گیا ہے۔"

"یہ تیرا اُترتا ایک چادر میں نہیں بن سکتا، دوسری چادر کا جواز۔۔۔؟" "صحرا بدر ہونے کی ذلت میں روپوش ابوذر، یہ تم نے کسی بنیاد ڈال دی۔۔۔؟"

"تمہارے آقا کا آقا تو ننگ ہے۔۔۔ جس کی سات موٹی گائیں سات تپلی گائیوں کو کھا گئیں۔"

"پیر تسمہ پا"، "جہاں زاد" وغیرہ تلمیحات ملتی ہیں۔ اسی طرح انہوں نے بہت سے رومانوی، مذہبی اور تاریخی واقعات کو بھی نقل کیا ہے۔ قرآنی آیات کو بھی ہو بہو، عربی عبارت کے ساتھ افسانے کے متن کا حصہ بنایا ہے: "وَٱلْعَصْرِ ۝ إِنَّ ٱلْإِنسَـٰنَ لَفِى خُسْرٍ ۝" "وما ادرالك ما سجین کتاب مرقوم" "لا اله انت سبحانك انی کنت من الظالمین۔۔۔۔" "وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝ وَطُورِ سِينِينَ ۝ وَهَـٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ ۝"

سمیع آہوجا بعض مقامات پر اپنی بے ترتیب سوچوں کے اسیر نظر آتے ہیں اور جہاں یہ سلسلہ خارجی مہیج کے سبب ٹوٹتا ہے وہاں تجرید پیدا ہو جاتی ہے۔ انہوں نے گرد و پیش میں بکھری ہوئی زندگی کو یوں پیش کیا ہے کہ سامنے کی الجھی ہوئی زندگی، خواب و خیال، واہمے، انجانے کی خوف کی لہریں اور وارداتیں جیتی جاگتی حقیقت نظر آتی ہیں۔ وہ اپنے جوشِ تخیل سے عام سے پیش پا افتادہ منظر میں تہہ در تہہ مفہوم سے لبریز رمزیت پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ حقیقت کو تصور کی آنچ دینے اور تصور کو حقیقت کا سیاق و سباق عطا کرنے میں پوری دسترس رکھتے ہیں۔ وہ حقیقت کو تصور کی آنچ دینے اور تصور کو حقیقت و سیاق و سباق عطا کرنے میں پوری دسترس رکھتے ہیں۔ حقیقت کو (Actuality) اور تخیل (Fancy) کا یہ امتزاجی عمل ان کی سُریلسٹک اپروچ (Surrealistic Approach) کا بھی غماز ہے۔ وہ حقیقت (Fact) اور تصور (Fancy) کے متزاج سے معانی اور رنگوں کی مختلف تصویریں بنانے کا فن جانتے ہیں۔ سریلزم (Surrealism) کی تکنیک سے تخلیق کردہ پُراسرار ماحول میں انہوں نے اپنے کرداروں کے ساتھ ساتھ قاری کی ذہنی و قلبی کیفیات اور نازک محسوسات کو بھی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ یہاں وہ اپنی تخیلاتی استعداد کام میں لاتے ہوئے قاری کو خوابوں اور سرابوں کی نذر نہیں ہونے دیتے، بلکہ اسے حقیقت کی راہ بجھاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں سریلزم کے چند نمونے ملاحظہ کیجئے:

> "گلی کے سامنے لیٹی، چپ سڑک، ہمیشہ کی طرح اسے تکتے ہی پھنکارتی ایک
> ہیبت ناک اژدر میں تبدیل ہو کر اس پر لپکی۔ مگر اس نے اس کھروں میں پکڑ
> کر جھٹکا اور اپنی گردن میں ڈال لیا۔ اژدھا ساری راہ چلتے، فیکٹریوں، کھیتوں،

کھلیانوں اور چھوٹے بڑے مکانوں کو اپنے خوفناک جبڑوں میں اخروٹوں کی
طرح توڑ تا اور چباتا چلا گیا۔"(۱۳)

"چھاتیاں تو خشک، کھر درے پتھر ہیں۔ سیلن اتری دیواروں میں سنگِ خارا کے ستون مجسمے، باہوں کی شاخوں پر اُگی ہتھیلیوں سے اندھیر یس چھت کو تھامے کھڑے ہیں۔"(۱۴)

"اخبار کے چند مردہ راکھ الفاظ، آنکھوں کی شست میں آتے ہی بل کھاتے، لہراتے، پھنکارتے سانپ، نگار خانے کے در کھولتے، آنکھوں کو اندر کھینچ لیتے ہیں۔ سامنے، طویل و عریض، بے در و دیوار پھیلی، راہ رو کے کھڑی، دیوار کے کینوس پر بھڑکتے شعلوں کے بیچ، ستون در ستون چپ، آگے پیچھے اِستادہ، روبرو، اور آنکھیں ہراساں، قدم اٹھانے سے معذور، سوچوں میں گم، کہ لپکتے شعلوں کی زبانوں سے ڈھیر سارے بینوں کا اک تندر یلا باہر امنڈ تا، لیکن آنکھوں پر گرنے سے پہلے ہی سارے بینوں کی سمفنی کی عین ناف سے ایک مترنم آواز خوش آمدید کہتی ہے۔"(۱۵)

سمیع آہو جا اپنی نثری تخلیقات کو زیادہ مؤثر طور پر پیش کرنے کے لئے علم بیان کی اقلیم میں داخل ہو کر بیش بہا تشبیہات اور استعارات کا چناؤ کرتے ہیں۔ اس سے ان کی چشمِ تخیل سے آشنائی ہوتی ہے۔ انہیں، مشابہتوں کا یہ سرمایہ زندگی کے عمیق مشاہدے کی بدولت ہاتھ آیا ہے۔ ان کے استعارے براہ راست زندگی کی حقیقتوں سے اخذ شدہ ہیں۔ انکے نادر استعاروں اور تشبیہات کے حامل فقروں کی چند مثالیں دیکھیے:"چھاتیاں تو خش، کھر درے پتھر ہیں۔""فصیل اور انبوہ کے بیچ رعونت سے کلبلاتے خاکستری رنگ بچھوؤں کا راج تھا۔""گلی کے سیاہ بال کھچڑی ہو چکے ہیں۔"" اونچے نیچے چٹیل ریگذار ٹیلوں سے ریت پھسل رہی تھی، اور تند منہ زور طوفان کی گرم سیٹیاں، بے محابا، سینگ جھکائے ان کی طرف لپک رہی تھیں۔""ہیری اے۔۔۔ بھنم بھنیری اے۔۔۔ سونے دی خنجیری اے۔"" نیرہ بابری کی بے آب تیغ کی دھار کی مثل ہیرا پرکھ نظروں میں اک توقیری پہلو۔" تشبیہ اور استعارے سے ہٹ کر بھی انہیں بات کرنے کا قرینہ آتا ہے:" سوزِ ہجران بدن اتنا گرم کہ گلے میں پڑا پھولوں کا ہار کملایا جا چکا تھا۔"

انہوں نے تشبیہ، استعارہ علامت، نشان اور تجرید کے ساتھ ساتھ تجسیم کاری کو بھی پوری طرح وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ اس لئے یہ کہنا حق بجانب ہے کہ ان کے علامتی افسانے کا کرافٹ مذکورہ وسیلوں سے ہی تشکیل پاتا ہے انہوں نے اپنی جمالیاتی حس سے غیر مجرد افکار اور خیالات کو مجرد صورت عطا کی ہے۔ اس لئے ان کے بہت سے افسانے تمثیلی رنگ لئے سے ہوئے ہیں۔ علامت نگاری اور تمثیل نگاری کا حق اگر چہ بہت قریبی ہے لیکن جانی پہنچانی شکلیں ہوتے ہوئے بھی دو مختلف چیزیں ہیں۔ تمثیل (Allegory) زمانہ قدیم ہی سے ہر زبان کے ادب میں رائج رہی ہے اور رمزیت کی طرح اسے بھی ہر دور تخلیقی اظہار کے قالب کے طور پر برتا جاتا رہا ہے۔ سمیع آہو جا کے ہاں

اس تکنیک کا استعمال شخصی تجربے کی بنیاد پر سماجی اور نفسیاتی تغیر کی جھلک میں ہویدا ہوتا ہے۔ ان کے تمثیلی اسلوب کی جھلکیاں ملاحظہ کریں:

"میں نے پلٹ کر دھول کے بگولوں میں لپٹے گاؤں کو دیکھا۔ گھٹی گھٹی سسکیوں کے چابک برس پڑے۔ ہاں میں اس کا ہی گاؤں تھا۔ مگر اب مٹی کا ڈھیر ہوں۔ ہاہاہا، ہو ہو ہو، کیا کھنڈر کے سناٹے میں گاؤں بستے ہیں۔ کیا تمہیں میرے ہاتھوں اور چہرے داغ کچو کے نہیں دیتے؟ ہاہاہا، چیچک پھوٹ پڑی ہے اور میرے پیٹ کو دیکھو۔ یہ بڑے بڑے غار نما شگاف۔۔۔ سرد آہوں کی مائنز پھٹتے ہی میرے جسم کا چیتھڑے اڑتے چلے گئے۔۔۔ ہاں میں بہت ہی ہرا بھرا تھا۔ تمہاری نظروں کا جہاں تک کرنوں سے تصادم نہیں ہوتا۔ وہاں۔۔۔ وہاں تک ہریالی تھی، میرا سینہ سونا اگلتا تھا، اور اب۔۔۔؟۔"(١٦)

اشیاء اور حواس کو مجسم کرنے کا یہ عمل ان کے افسانوں میں بین السطور بھی موجود ہے۔ یعنی پیرا گراف چاہے کتنا ہی سادہ کیوں نہ ہو وہاں بھی ان کے تمثیلی چراغ ملتے جلتے اور روشنی بکھیرتے دکھائی پڑتے ہیں:

"ان لفظ آئینوں میں جھوٹ سر تا پا مجسم، منتظر چہروں پر یک دم سکتہ طلوع، شکنجوں میں بل کھاتی تڑپتی آنکھیں، ہذیان اگلتے دہانے پر مور خہ زن۔۔۔ کلوب غیضہ حکم ایلدیم لشگرہ، آچک شہرہ اوج یاندان اودہر کرہ اچلیدہ بقدہ آتش ایدرک گمان۔۔۔"(١٧)

سمیع آہو جانے محاکات کی تہہ در تہہ تخلیق کو اپنے اسلوب کی بنت کا لازمہ بنایا ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ ان کی علامتیں جب اپنے سیاق وسباق سے منقطع ہو کر ایک نئے تجریدی ماحول میں پہنچ جاتی ہیں تو ان سے بننے والے متحرک امیجز تمثیل کی ذیل میں چلے جاتے ہیں، جبکہ تجرید کی اقلیم قدم رکھنے سے پہلے یہی امیجز تمثال کی ذیل میں رہتے ہیں۔ جہاں ان کا علامتی نظام ان کی تفہیم کا احساس دلاتا ہے وہاں اندرونی سطح پر بہت سے امیجز متحرک نظر آتے ہیں۔ جب وہ ایسے امیجز بنا رہے ہوتے ہیں تو ان کا قلم بُرش، اور ان کے الفاظ، رنگوں، خطوں اور لکیروں کا روپ دھار لیتے ہیں۔ جب یہ الفاظ افسانے میں ڈھلتے ہیں تو ڈھلتے ہوئے لفظوں سے تصویریں بنتی چلی

جاتی ہیں۔ ان تمثالوں میں بصارت (آنکھ) بنیادی محور کی حیثیت رکھتی ہے:

> "پہلے ایک آوز، پھر کئی آوازیں اور پھر ٹوٹے درو دیوار کا گنبد، گونجتا شور مچاتا رسا بن کر لٹک جاتا ہے۔ رسے کا جھولتا دائرہ نگاہوں کو اپنی گرفت میں جکڑے جھولتا پنڈولم اور اس کا حلقہ تنگ ہوتے ہوئے گلے میں اتر آتا ہے اور یک لخت ہی شکنجے کا شدید دباؤ۔ آواز بھی نہیں نکل رہی، آنکھیں حلقوں سے ابل ابل کر بین کرتی اور جسم بڑی بے چارگی سے دونوں پاؤں جھٹک رہا ہے۔"(۱۸)

سمیع آہوجا کے تخلیق کردہ کرداروں میں دو طرح کے کردار ملتے ہیں۔ ان میں ظالم اور مظلوم، حاکم اور محکوم، آقا اور غلام، امیر اور غریب، سرمایہ دار اور مزدور، جاگیر دار اور کسان، نواب اور ملازم، افسر اور نوکر، آزاد اور اسیر، قاتل اور مقتول شامل ہیں۔ ان میں تشدد کرنے والے ظالم اور تشدد سہنے والے معصوم کرداروں کی حرکات و سکنات اور ان کے قول و فعل کا تضاد سامنے آتا ہے۔

ان کے ہاں معاشرے کے عام اور خاص کرداروں کے ساتھ ساتھ حقیقی تاریخی کردار بھی جلوہ گر ہوتے ہیں۔ ان کے کچھ کردار اپنے خاندانی کردار ہیں جن میں ان کا کبھی تو خود اپنا ذاتی کردار جھلکتا ہے تو کبھی ان کے آدرشی کردار استحصالی نظام کی دھجیاں بکھیرنے کی سعی میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ وہ ماضی آفرینی (Flash Back) کے ذریعے بھی گزرے ہوئے لمحات پر گرفت پانے کی کوشش کرتے ہیں۔

سمیع آہوجا جب حقائق کو افسانوں کے قالب میں ڈھالتے ہیں تو بعض تاریخی کرداروں کو ہدف تنقید بناتے ہوئے ان کے اسلوب میں طنز کی کاٹ شدت اختیار کر جاتی ہے۔ یہ طنز کی کاٹ اس وقت زیادہ محسوس ہوتی ہے جب وہ غارتگر حملہ آوروں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے اورنگ زیب عالمگیر، ضیاء الحق، قدرت اللہ شہاب اور اسرائیلی جارجیت، فرنگی سامراج، انتہا پسند سوچ کے حامل لوگوں اور طالبان کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ وہ غداروں کو طنز کا نشانہ بناتے ہوئے انہیں انگریز کا خصیہ برادر، کاسہ لیس، انگلو سیکسن ڈشکرے اور فرنگیوں کو حقارت سے اروپائی لٹیرے، جزائر برطانیہ کے بھیڑیے، گنے باندر، یورپی چوہوں، طاعون پسوؤں جیسے القابات سے موسوم کرتے ہیں۔ فاضل افسانہ نگار نے چونکہ مجبور، مقہور، مغلوب اور مضروب انسانوں پر فوکس کیا ہے اس لئے روایتی عقائد، انحطاط پذیر تصورات اور غیر انسانی رجحانات پر کاٹ دار نشتر زنی کی ہے:

> "ثقہ بند دستاروی دستورِ ایمانی کا یہ حال کہ موسیقی کو انتہائی گہری قبر میں دفن کرنے میں مصلے کا رخ قبلہ رو موڑتے باپ اور بہن لمبی زندانی میں

مقفل، تین بھائیوں کو تہہ تیغ، حدود حاکمیت کی توسیع پسندی میں اس کا اپنا چگا
گل کیا اور جب خود لمبی تان کر زیرِ زمین مغلوب ہوا تو جانشینوں میں کوئی سر
کاڑھا۔ عقل کو ہاتھ ڈالتا ایک بھی نر نارِ دبنگ نہ نکلا، ترکمانی تاتاریوں نے لوٹا،
قتل و غارت گری کے بعد بیش بہا دولت کے انبار باندھے چلتے بنے، سکھ
سورمے جتھے داروں نے انتقام کا لاوا بھڑکاتے، لوٹ مار اور قتل و غارت گری
کا ایسا جھاڑو پھیر کہ وسنیکوں کا یک ایک گھر پیوند خاک، اس کے آگے پیچھے،
اوپر تلے مرہٹہ لشکری بھی خون آشام، لوٹ لاٹ، قتل و غارت گری کا بازار
کرتے، افغانی سورما کی خبر ملتے ہی فرار ہو لئے، افغانی سورما کوئی سگے سالی
یہاں کا کھونٹے دار تو تھا نہیں، آیا اور لوٹ لاٹ واپس۔۔۔۔۔"(۱۹)

اس میں فاضل افسانہ نگار کے اسلوب کی تاریخی واقعہ نگاری، اختصار پسندی جیسی خوبیاں بھی ملتی ہیں۔ انہوں نے اورنگ زیب کی زیادتیوں اور برصغیر پر حملہ آوروں کا تذکرہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ مغلیہ سلطنت کی مضبوطی کے لئے شاہ ولی اللہ کے بلاوے پر آنے والے افغانی سورمے احمد شاہ ابدالی کی پرزور مذمت کی ہے کہ وہ یہاں مرہٹوں کا صفایا کرنے کے لیے بلایا گیا تھا، مگر یہاں آنے کے بعد وہ اپنے بلانے والے میزبان شاہ ولی اللہ سے ملے بغیر اپنے مقاصد سے منحرف ہوتے ہوئے ہندوستان سے لوٹ لاٹ کر واپس چلا گیا۔ اس تاریخی واقعے کو انہوں نے چند لفظوں میں سمیٹ کر بیان کیا ہے۔ اس طرح وہ طویل سے طویل واقعے کو مختصر طور پر بیان کرنے میں مہارت رکھتے ہیں۔ وہ لفظوں میں بھی ایجاز و اختصار کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ بڑے بڑے موضوعات انہی لفظوں کے ذریعے کوزے میں بند کرتے ہیں۔ انہیں سراپا نگاری میں چہرہ نویسی اور حلیہ نگاری کے باب میں دیگر افسانہ نگاروں سے فضیلت حاصل ہے۔ سراپے کے بیان میں ان کا اسلوب بہت دلکش اور زیادہ علمی ہو جاتا ہے:

"اُخ جُون! سبزہ می ارز، رنگ سانولا، نقش و نگار ایسے تیکھے کہ تلوار کی دھار،
اعضا انتہائی جفاکش کے بل بوتے پر متناسب اور قد کاٹھ لہلہاتا نشہ خیز تاڑ،
لمبے لمبے پر اپنی سپاہیانہ مردانگی کو برہنہ کرتے مہرزدگی میں سرکسا زرکاری
کُلا، اس پر منڈھی پیچواں ریشمی مشہدی لنگی کا طمطراق، سینے پر آویزاں، ہر
نوع کُھلے رنگ و روپ کی زنہائے انگلستانی کی خود اپنی لذت بھری سرکاری پر
واری و قربان ہونے کی خیرات کے عوض، لٹکتے میڈل، گور شاہی کا
پروردا۔۔"(۲۰)

اس میں حلیہ نگاری کے ساتھ ساتھ ضیاء الحق پر طنز کے تیر بھی چلائے گئے ہیں۔ سمیع آہوجا نے اپنے افسانوں میں تکنیک اور کرافٹ کے جو نئے نئے تجربات کیے ہیں ان کو وقت کی قلت کے باعث پوری طرح احاطۂ تحریر میں لانا مشکل امر ہے۔ بہرحال مذکورہ تکنیکی تجربات کے علاوہ ان کے ہاں خود کلامی (Monologue) اور بلا واسطہ داخلی کلام (Direct Interior Monologue) کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ ان کے افسانے سے خود مکالمہ آرائی کی مثال دیکھیے:

"یخ بستگی کے عالم میں بچے کے منہ سے پھوٹتی آواز کو وہ اجنبیت کے چھاج میں پھٹک رہا تھا۔ کیا وہ میرا بچہ ہے۔۔؟ کہیں اس کی ساری محبت، سوراخ میں کھنکتے سکے سے تو نہیں نکل رہی۔۔؟ کیا میں ہی اس کا باپ ہوں۔۔؟ کہیں مجھ میں ہی تو سکہ نہیں۔۔ جو، جو مجھ سے اس کی محبت کے بدلے، کچھ اور نہ چاہتا ہو، کیا؟ کیا؟؟ کیا؟؟؟" (۲۱)

ان کے افسانے تکنیک، اسلوب اور لسانی تشکیلات کی نئی جہتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کے تمام لوازمات کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھاتے ہیں۔ انہیں بول چال کی زبان، روز مرہ محاورے ضرب الامثال، لوک دانش اور اُردو زبان کے آزادانہ استعمال پر دسترس حاصل ہے۔ ان کے افسانوں کی زبان بنیادی طور پر اُردو ہے، لیکن اس میں انہوں نے اپنا خاص انداز متعارف کرایا ہے۔ کہیں کہیں یہ ادبی اور زیادہ یہ روز مرہ زبان لگتی ہے، کہیں پر یہ افسانوی زبان اور کہیں کہیں زبانوں کی گنجلک محسوس ہوتی ہے۔ کہیں یہ ثقیل اور کہیں آسان کہیں شہری اور کہیں دیہاتی لہجہ اختیار کیے ہوئے ہے۔ الفاظ کے چناؤ کا، ان کا اپنا ہی انداز ہے۔ انہوں نے اپنے ہی رنگ میں نئی لسانی تشکیلات کی تحریک کو آگے بڑھایا ہے۔ اسی تناظر میں انہوں نے الفاظ کو بے دریغ برتا ہے کہ اکثر یہ عمل عبارت میں مشاقی کی مشق معلوم ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی عبارتوں میں نہ صرف مختلف السان لفظوں اور تراکیبوں کو اصلی و ترمیمی دونوں حالتوں میں استعمال کیا ہے بلکہ بعض جگہوں پر ضرب الامثال اور محاوروں کے ساتھ ساتھ پورے ہوئے فقروں کو ملانے اور شامل کرنے کی مثالیں ملتی ہیں۔ ان کے ہاں استعمال ہونے والے محاروں میں "سخی نالوں شوم چنگا جیہڑا تُرت دے جواب۔"، "حقہ بو قم خدادا چلم بکائی دی رن، جتھے حقہ ویکھیا، اُتھے دیائی بھن۔" "اوئے اسان نہ لینڑا ایک نہ دینڑے دو۔"، "ہونھ آوے کا آوہ ہی بگڑا ہوا ہے۔"، "بے دید تو چشم آنکھوں میں۔"، "بلی راستہ کاٹ گئی۔"، "کبے کولت وجی۔"، "یہ کیا آنکھ میں سور کا بال لیے پھرتا ہے۔"، "تم آنکھ میں سُرمہ سجا کر بیٹھو۔"، "رات گئی بات گئی۔"، "مصافحہ کرنے سے پہلے اور بعد میں اپنی انگلیاں گن لینا لازم امر۔"، "ہاں گیہوں کے ساتھ جَو بھی پس جاتا ہے۔"، "کس کی ماں کو ماں کہیں گے۔"، "ایک سے دو بھلے۔۔"، "آئی کو کون ٹال سکتا ہے

...جو رات قبر میں ہے، وہ باہر نہیں۔ "، "کھوئے سے کھوا چھلنا"، "ڈاڑھیں گرم کرنا۔ "، "جل پاٹر اور ٹھوویں کی یاری کیسی۔ "، جیسے بہت سے محاورے شامل ہیں۔(۲۲)

ضرب الامثال میں اُردو، فارسی، ہندی، افغانی اور پنجابی ضرب المثال کے نمونے ملتے ہیں۔ ان میں سے "بچھوے کے انڈے مرغی کے بھاؤ۔ "، "چور اُچکا چودھری اور رَن لُنڈھی پردھان۔ "، "اول یر کاؤ نہیں یر کتا تو خود یرک جاؤ۔ "، "اناونڈے ریوڑاں مُڑ مُڑ آپنیاں نو۔ "، "اصلے سے خطا نہیں اور بے اصلے سے وفا نہیں۔ "، "اسرائیلی اونٹ خیمے کے اندر تھا اور مالکِ خیمہ باہر۔ "، "نہ جانے ماندن، نہ پائے رفتن۔ "، "تا تریاق از عراق آوردہ شود مار گزیدہ مردہ شود"، "جان (پران) جائے پر وچن نہ جائے۔ "بطور خاص قابلِ ذکر ہیں۔(۲۳)

ان کے ہاں کثرت سے استعمال ہونے والی مہارت "بلی کے ہاتھوں چھینکا ٹوٹا" ہے۔ اسے انہوں نے مختلف انداز اور مختلف مواقع پر فٹ کیا ہے۔ اس طرح لوک دانش کی بھی بہت سی جھلکیاں نظر سے گزرتی ہیں۔ چند ایک ملاحظہ کریں:

> اولاد کا جوتا اپنے پانوں میں آنے لگے تو۔۔؟ تو۔۔ مار پیٹ سے اجتناب برتنا چاہیئے۔ "، "آزادی کے لئے آقا سے غلام کی جنگ کبھی ختم نہیں ہوتی۔ "، "خواب تو قیدیوں کو ایک دوسرے کے سنگ جوڑے رکھتے ہیں۔ جو آزادی کی خواہش کو لہو کی آخری بوند تک لے جاتے ہیں۔ چاہے وہ ہاتھوں میں آیا زہر کا پیالہ ہی کیوں نہ ہو۔ "، "کسان جب بھوکا ہو تو۔۔ قحط ہی ہوتا ہے۔ "، "جو بھی پہلو میں آویزاں تلوار کے سنگ زندگی بتاتا ہے اسے تلوار کی ہی دھار سے فنا ہونا ہے۔"(۲۴)

سمیع آہوجا نے اپنے افسانوں کے آغاز میں اور افسانوں کے درمیان میں جن پنجابی، اُردو، فارسی، عربی اور انگریزی شاعروں کے اشعار درج کیے ہیں، ان میں بابا فریدؒ، بابا بلھے شاہؒ، شاہ حسینؒ، بیدل نصیر، سرمد، صائب، ذوق، آتش، فغاں داغ مرزا غالب، میراجی، حبیب جالب، افتخار جالب، پابلو نیرودا وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے اشعار سے وہ اپنی نثر کو اور زیادہ مؤثر بنالیتے ہیں۔ بابا فریدؒ کے دوہے اور بلھے شاہؒ اور شاہ حسینؒ کی کافیاں ان کے ہاں تصوفانہ رنگ پیدا کر دیتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں بعض جگہوں پر تصوفانہ رنگ بہت نمایاں نظر آتا ہے۔

تاہم لسانی تشکیلات کے سلسلے میں ایک بات جو قاری کو کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کی استعمال کردہ پنجابی زبان شہر لاہور یا خاص ماجھی لہجے کی غماز ہے جبکہ پنجابی کے دیگر رنگوں جیسے جھگوچی اور ملتانی کی نمائندگی نہیں ملتی۔ انہوں نے پنجابی زبان کا کثرت سے استعمال کیا ہے، جہاں ان الفاظ کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی، وہاں بھی اُردو کے

مناسب الفاظ کی بجائے پنجابی کے لفظوں کا کھلا استعمال ملتا ہے۔ مثلاً بلوچستان سے متعلق لکھے گئے افسانے میں پنجابی کے الفاظ موجود ہیں۔ شاید پنجاب سے تعلق کی بنا پر ان کے ہاں پنجابی الفاظ بکثرت ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ پاکستان کی دیگر زبانوں بلوچی، سندھی، پشتو، ہندکو، پوٹھوہاری اور کشمیری وغیرہ کا امتزاج بھی موجود ہے۔ غیر ملکی زبانوں میں سے عربی وفارسی، دری سنسکرت آمیز ہندی (ہندوستانی) بنگالی، ہسپانوی اور انگریزی وغیرہ کے لفظوں کو بھی حسبِ ضرورت برتا ہے۔ ان کے اسلوب کی ایک خصوصیات یہ بھی ہے کہ وہ جس علاقے یا ملک سے متعلق افسانہ تخلیق کرتے ہیں، وہاں کی علاقائی زبان کے رنگ کو بہ صورت مقامی الفاظ کے اپنے اسلوب کا حصہ بناتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شرق الاوسط سے متعلق ان کی کہانیوں میں عربی وفارسی اور دری کے الفاظ اُردو کے دامن میں جگہ پاتے ہیں۔

سمیع آہوجا لفظ شناس افسانہ نگار ہیں۔ وہ لفظوں کی حرمت اور پاسداری کو یقینی چاہتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ زبان کو میڈیم تصور کرتے ہیں۔ وہ غلامانہ رویوں اور لفظوں سے چھٹکارا پانا چاہتے ہیں۔

اس لئے جس طرح وہ انسانوں کو آزاد دیکھنا چاہتے ہیں، اس طرح الفاظ کو بھی آزادی دینے کی تحریک کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ کہانی بُنتے ہوئے وہ الفاظ کو جوں کا توں صفحۂ قرطاس پر نہیں اتارتے، بلکہ ان کے مصادر کو بھی تلاش کرتے ہیں اور ان کے مختلف شیڈز بھی منظر عام پر لاتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کے بننے بگڑنے کا عمل اگرچہ ان کے اسلوب میں کھردرا پن پیدا کرتا ہے مگر یہی زبان کی نئی تشکیل کے سلسلے میں ان کے اسلوب کا خاصہ بھی ہے۔ بہر حال دیگر جدید افسانہ نگاروں سے سمیع آہوجا کا اسلوب بیان بہت سی امتیازی صفات کا حامل ہے۔ جس کا اعتراف ان کے ہم چشموں نے کیا ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد بھی ان کے مخصوص طرزِ اظہار کے معترف ہیں:

> "سمیع آہوجا کے اسلوب میں کھردرا پن کرخت پن ہے۔ اس کھردرے پن کا نفسیاتی تجزیہ کرنے کے لئے تیسری دنیا کی اس غضب ناکی کے ساتھ ساتھ جو مقابلہ کی سکت نہ ہونے کی صورت میں پیدا ہوتی ہے اس مریضانہ کیفیت کا اندازہ کرنا بھی ضروری ہے جو مسلسل غلام معاشروں میں پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ اسلوب اگر ایک طرف اپنے بولڈ لہجہ کی وجہ سے فرانز فینن کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف اپنے موضوعاتی مزاج سے ہم آہنگ ہو کر تیسری دنیا کی مظلومیت کی ایک بھرپور تصویر بھی بناتا ہے۔ اس ساختیاتی مطالعہ میں بہت سی نفسیاتی الجھنوں سے پردہ ہٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ نو آبادیاتی سماج میں فرد کس طرح جبر کو اپنے مزاج کا حصہ بنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مروجہ غلامانہ اخلاق میں جو مجبوری شامل ہوتی ہے وہ الفاظ کی تمام تر شائستگی کے

باوجود اپنے کھردرے پن کو محسوس کرائے بغیر نہیں رہ سکتی۔ سمیع آہوجا کا کمال یہ ہے کہ اس نے اس مروج غلامانہ اخلاق اور اس کی لفظیات پر چڑھی ظاہر داری کی جھلی کو کمال صفائی ست اتار دیا ہے اور لفظیات، مزاج اور اخلاق کو ان کی غلامانہ نفسیات اور مجبور استحصالی سماج کی روشنی میں اصل صورتوں میں پیش کر دیا ہے۔ سمیع آہوجا کا اسلوب زبان کے نئے بنتے آہنگ اور اظہار کے بدلتے رویوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی ایک بھرپور کوشش ہے۔"(۲۵)

سمیع آہوجا کی قوتِ مشاہدہ بہت تیز اور عمیق تر خوبیاں کی حامل ہے۔ ان کی قوتِ مشاہدہ حسی ادراک کی بدولت ہر طرح کے حالات و واقعات کا مختلف زاویوں سے جائزہ لے کر انہیں الفاظ کا جامہ پہنانے کا فن جانتی ہے۔ اس طرح وہ حواس کے افسانہ نگار کی حیثیت سے سمعی وبصری حس کو بڑی آسانی سے لفظی پیکر میں ڈھالتے چلے جاتے ہیں۔ انہوں نے حرفوں اور لفظوں کو جذبوں سے منسلک کر دیا ہے۔ اس سے بعض جگہوں پر الفاظ انے معانی دینے کی بجائے تصویریں بناتے نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں تکرارِ صوت کا عنصر بھی موجود ہے۔ ان کی لسانی تشکیلاتی سعی لفظوں میں خود معنویت اور نئی معنویت پیدا کرتی ہے اور بے معنی لفظ کو بھی بامعنی لفظ کا پرتو بنا دیتی ہے۔ اس لسانی تشکیل کے نمونے ان کے بہت سے افسانوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ مگر ان لسانی تشکیلات کا نمائندہ افسانہ "تماشائے لب بام" ہے۔ یہ سارے کا سارا افسانہ مذکورہ بالا سطور میں بیان کی جانے والے تمام خوبیاں کو سموئے ہوئے ہے۔ اُردوادب کے ہر افسانہ نگار اور قاری کو اس کا مطالعہ لازمی طور پر کرنا چاہیے کیونکہ یہ افسانہ پڑھنے کے بعد زبان کی ہچکچاہٹ اور لکنت جاتی رہتی ہے۔

سمیع آہوجا کے افسانوی مجموعوں میں سے دو مجموعے ایسے ہیں جن کو دو دریاؤں کی حیثیت حاصل ہے۔ اکثر قارئین ان میں اُترنے کے بعد بار بار غوطہ زنی کے عمل ست گزرتے ہیں اور پھر کناروں کی تلاش میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے کسی تُند لہر کے سہارے آکنارے لگتے ہیں۔ ان دو دریاؤں کے نام "قید در قید" اور "طلسم دہشت" ہیں ان کا اسلوب نہایت گنجلک، پیچیدہ اور تاریخی شعور میں گندھا ہوا ہے۔ راقم کو بھی پہلی بار مطالعہ کرتے ہوئے ایسی ہی صورتحال کا سامنا کرنا پڑا، بڑی مشکل سے ذہنی کوفت اور دماغ سوزی کے عمل سے گزرنا پڑا۔

سمیع آہوجا کو سمجھنے میں ایک دشواری ان کی طویل جملہ سازی بھی ہے۔ ان کے فقروں کی ساخت دوسروں سے مختلف ہے۔ وہ ایک ایک فقرے میں ذخیرہ فراہم کرتے چلے جاتے ہیں۔ وہ عصر حاضر کے وہ اہم ترین افسانہ نگار ہیں جو جملہ سازی کو اس کی معراج تک پہنچا رہے ہیں۔ ان کی باریک بینی انہیں جزئیات نگاری پر اکساتی ہے

تو معمولی اشیاء بھی ان کے بیان سے باہر نہیں رہتیں۔ وہ ماحول، منظر، حالات، اوقات واقعات اور وقوعات کا احاطہ جزئیات کی مدد سے کرتے ہیں۔ اس لئے ان کا ایک ایک جملہ کئی کئی سطور پر پھیلا ہوا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہر گز نہیں ہے کہ فضول چیزوں سے اپنے جملوں سے اپنے جملوں میں طوالت پیدا کرتے ہیں، بلکہ ذرا غور کرنے پر معلوم ہو گا کہ وہ انسان سے منسلک تمام اشیاء کو ضروری سمجھتے ہیں۔ لہٰذا وہ احساسات، جذبات اور کیفیات کو زبان عطا کرنے کے لئے زباندانی میں اپنے نئے نئے تجربوں کی گلکاریوں سے متعارف کراتے چلے جاتے ہیں۔ زبان سے متعلق ان تمام تجربوں کو ماہر لسانیات، لسانی تشکیلات کے زمرے میں لاتے ہیں۔ سمیع آہوجا کے افسانے اس اعتبار سے اپنے ہم عصروں کے افسانوں سے کئی درجے آگے کے افسانے ہیں۔ ان کے فن افسانہ نگاری کے بارے میں ڈاکٹر عصروں کے افسانوں سے کئی درجے آگے کے افسانے ہیں۔ ان کے فن افسانہ نگاری کے بارے میں ڈاکٹر ناہید قمر رقمطراز ہیں:

"سمیع آہوجا ساٹھ اور ستر کی دہائی کے اہم افسانہ نگار ہیں۔۔ ان کی افسانہ نگاری کی خصوصیات یہ ہے کہ انہوں نے لسانی تشکیلات کے تناظر میں افسانے کی ہیئت کو نئے تجربوں سے روشناس کروانے کی ابتدا کی تھی۔ بعد ازاں ان کے ذاتی تجربات کے آہنگ سے متشکل ہو کر اُردو فکشن کو موضوع اور اسلوب کی نئی جہات اور سطحیں دریافت کرنے کا موقع ملا۔ سمیع آہوجا کے اسفانے بیانیے کے جس منفرد ڈھانچے (Structure) کو سامنے لاتے ہیں وہ اس حقیقت کا اظہار ہے کہ ادب اشیاء کی ماہیت نہ صرف بدل دیتا ہے بلکہ ساتھ ہی ساتھ انہیں زندگی کی مشابہت بھی فراہم کرتا ہے۔ اس طرح تحریر کے ہر لفظ اور جملے کا ادراک سرسری مفہوم سے تجاوز کر کے معانی کی کئی جہتوں تک رسائی ممکن بناتا ہے۔"(۲۶)

بہر حال سمیع آہوجا کے افسانوی اسلوب میں لفظوں کی بھرماریوں دکھائی دیتی ہے، جیسے کوئی بے شمار رنگوں کی کہکشاں یا مختلف الالوان قوس قزح ہو، جہاں ان کے ہر لفظ کی کابر کیلا بن اپنی ساخت اور رنگ ہے۔ یہ جذب و مستی کے رنگ، قاری کے دامن کو رنگ آلود کرتے رنگ اپنے مفاہیم سے متعارف کرواتے روپہلے، نیلے چمکیلے، جوشیلے، کٹیلے، میٹھے اور ماٹھے لفظی رنگ قاری کے سنگ سنگ چلتے نظر آتے ہیں۔

سمیع آہوجا نے بظاہر پیچیدہ اجزا اور اُوبر کھابڑ لفظوں کو ایک معنوی اکائی عطا کر دی ہے۔ ان کے لسانی اور اسلوبیاتی نظام میں تمثیل، تخیل، تخریب، تجرید، تعمیر، وسیع النظری، تاریخی یاد آوری ماضی آفرینی اور زبان دانی

ایک طاقتور تحریک بن کر آگے بڑھتی ہیں۔ ان کے لکھت ڈھنگ میں موجودات، مظاہرات، وقوعات اور انسانی رویہ جات لاانتہا کی طرف رواں دواں نظر آتے ہیں۔ وہ ان کہی کتھائیں اور ان بجھی بجھارتیں پاتھک کی صوابدیدہ پر چھوڑ دیتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں (آٹھ افسانوی مجموعے)" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص:۸۹
۲۔ ایضاً، ص:۲۵۷۔۲۵۷
۳۔ ڈاکٹر سعادت سعید: "جہت نمائی (افسانوی ادب کے مطالعے)" دستاویز مطبوعات، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص، ۵۵۔۵۶
۴۔ ڈاکٹر انوار احمد: "اُردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص:۷۶۷
۵۔ سمیع آہوجا، "ننانوے کے میں پھیر میں"، ص:۳۶۶
۶۔ ایضاً، ص:۱۲۳
۷۔ ایضاً، ص:۷۱۸
۸۔ ڈاکٹر، فوزیہ اسلم: "اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات" پورب اکادمی، ۲۰۱۰ء، ص:۳۱۸
۹۔ سمیع آہوجا: "ننانوے کے پھیر میں"، ص ۲۴۲
۱۰۔ ایضاً، ص:۲۶۲
۱۱۔ ایضاً، ص:۴۲
۱۲۔ ایضاً، ص:۲۶
۱۳۔ ایضاً، ص:۱۱۰
۱۴۔ ایضاً، ص:۱۲۸
۱۵۔ ایضاً، ص:۱۴۵
۱۶۔ ایضاً، ص:۶۰
۱۷۔ ایضاً، ص:۲۵۸۔۲۵۷
۱۸۔ ایضاً، ص:۶۰
۱۹۔ ایضاً، ص:۸۱۵
۲۰۔ ایضاً، ص:۱۰۱۴
۲۱۔ ایضاً، ص:۱۲۴۔۱۲۳
۲۲۔ ایضاً، ص:۲۰۷
۲۳۔ ایضاً، ص:۴۰۴

۲۴۔ ایضاً، ص:۳۶۴
۲۵۔ رشید امجد، " یافت ودریافت "مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص:۵۱
۲۶۔ ناہید قمر، ڈاکٹر، "اُردو فکشن میں وقت کا تصور" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ۲۱۷

باب پنجم

افسانہ نگاری میں سمیع آہوجا کا مقام و مرتبہ

باب پنجم: افسانہ نگاری میں سمیع آہوجا کا مقام و مرتبہ

جب ہم کسی تخلیق کار کے تخلیقی سرمائے کو پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمارے ہاں اکثر محققین اور ناقدین کی زبان پر جملہ ہوتا ہے کہ "فلاں تخلیق کار نے اپنے افسانوں کے موضوعات اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی سے چنے ہیں اور انہیں بڑی چابکدستی سے بیان کیا ہے" لیکن سمیع آہوجا نے چونکہ روایتی افسانے کے یک رُخ موضوع اور بوسیدہ تکنیک سے بغاوت کرتے ہوئے اُردو افسانے میں بین الاقوامی مسائل شامل کر کے اس کا کینوس تبدیل کر دیا ہے۔ ان کے افسانوں میں "تاریخی شعور" خون کی طرح رچا بسا ہے۔ ان کے ہاں بین الاقوامی سطح پر ہونے والی سازشیں بے نقاب نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر سعادت سعید ان کے افسانوں کے موضوعات کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "سمیع آہوجا بین الاقوامی ظالم طاقتوں کے پھیلائے جالوں کو کاٹنے کے متمنی ہیں۔ سماجی اونچ نیچ کے سسٹم کا خاتمہ چاہتے ہیں۔ قومی اور وطنی آزادی کو نہ صرف اپنے علاقے میں مستحکم کرنے کی تمنا کا اظہار کرتے ہیں بلکہ دنیا میں جہاں کہیں انسانوں اور قوموں کو غلام بنایا گیا ہے ان کی آزادی کیلئے بھی تڑپتے ہیں۔ دولت میں مصروف سماجوں اور اشیاء پرست انسانوں کے لیے ان کے دل میں کوئی ہمدردی نہیں ہے۔ وہ مجبوروں کے حوصلوں کی داد دیتے ہیں اور جابروں" کے صفائے کے طالب ہیں۔"(۱)

سمیع آہوجا نے اُردو افسانے کو مقامی مسائل کے اظہار سے بلند کر کے نہ صرف قومی و ملکی مسائل کے اظہار تک پہنچایا ہے بلکہ اس کا دائرہ کار بین الاقوامی سرگرمیوں اور ان کے اثرات تک پھیلا دیا ہے۔ ڈاکٹر ناہید قمر بھی اس سلسلے میں سمیع آہوجا کی معترف ہیں:

> " سمیع آہوجا کی نثر کی تفہیم آسان نہیں ہے۔ کیونکہ ان کا افسانہ صرف خیالات اور کیفیات کے بیان کا نام نہیں ہے۔ بلکہ ان کے ہاں تخلیقی عمل کی تخلیق ذاتی تجربے کی ہم آہنگی سے مشروط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سمیع آہوجا جس سرزمین کے وقوع کو موضوع بناتے ہیں اس کے سیاسی اور سماجی مسائل کے ساتھ ساتھ وہاں کی زبان کو بھی ریکارڈ پر لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ آپ نے اپنی کہانیوں میں خاص طور پر پاکستان کی سیاسی، سماجی، معاشی،

اور عسکری تاریخ کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے اس لیے ان کے افسانے
ان کے عصر کی صورتِ حال کا آشوب سامنے لانے کے باوجود سزا حتمی
رویوں کے نمائندہ بن جاتے ہیں۔"(۲)

سمیع آہوجا کا یہ مجموعہ لاہور شہر کے ان باسیوں کی کہانی بیان کرتا ہے جو تاریخ کے ہر دور میں بیرونی اور اندرونی حملہ آوروں کی غارت گری کا شکار ہوتے رہے۔ لیکن ہر بار اجڑنے کے بعد بھی ان کی زندگی معمول کی طرف لوٹ آئی اور ایک بار پھر اجڑنے کیلئے تیار ہوگئی ان کہانیوں کے کردار لاہور کے عوام میں جو تاریخ کے جبر کو مسلسل جھیلتے رہے اور تاریخ کے گم نام گوشوں کا حصہ بنتے رہے۔

اب جدید دور میں بھی یہ جبر، استحصال اور لوٹ مار اسی طرح جاری ہے جس طرح ماضی میں تھی لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب اُس کے طریقے بدل چکے ہیں۔

تبسم کاشمیری لکھتے ہیں:

" رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم انسان "افسانوں کا وہ مجموعہ ہے جس میں قرونِ اُولیٰ وسطیٰ تک اور پھر دورِ متاخرین تک اور دور متاخرین سے دورِ حاضر تک تاریخ میں تسلسل کے ساتھ لاہور شہر بیمانہ لوٹ مار اور قتل و غارت گری کا شکار رہا ہے۔ شہر کی تاریخ کے اوراق ہمیشہ خون سے بھیگے رہتے ہیں۔ اکیسویں صدی جو عالمی اصطلاح میں گلوبیت (Globalist ion) کی صدی ہی جاتے ہے۔ اپنے ساتھ بہت سے سنجیدہ مسائل لے کر آئی ہے۔ لاہور شہر اب صرف مقامی طور استحصال کرنے والے لٹیروں کے ہاتھوں برباد نہیں ہو رہا اب گلوبیت کے لٹیرے بھی اسے لوٹ رہے ہیں۔ جیتے جاگتے انسانوں کو زندہ لاش میں بدل دیتے ہیں۔ تاریخ کا یہ المیہ انسانوں کا مقدر بن چکا ہے۔"(۳)

نئی لسانی تشکیلات کو شروع کرنے میں گو نظر گو شعراء پیش پیش تھے لیکن بعد میں اس میں افسانہ نگار بھی شامل ہوگئے جن میں انور سجاد، رشید امجد اور سمیع آہوجا نمایاں ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے بھی شعراء کی طرح افسانہ میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے کیے بلکہ تکنیک میں بھی مروجہ انداز سے بغاوت کرتے ہوئے تجریدیت اور شعور کی رُو جیسی تکنیک کو اپنایا۔ چونکہ یہ بھی نئی لسانی تشکیلات کے جنون میں مبتلا تھے۔ اس لیے وہ ایک نئی زبان کی

کوشش میں حد سے گزر گئے اور یوں ان کے افسانوں میں قاری کیلئے دلچسپی کم ہو گئی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر فوزیہ اسلم لکھتی ہیں:

"رشید امجد سمیت نئے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں یہ مؤقف اختیار کیا کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے۔ یہ قاری کا اپنا مسئلہ ہے کہ وہ اپنی ذہنی سطح کو تخلیقی فن پارے کی سطح تک بلند کرے۔ اگر ایسا نہیں تو اس کی ذمہ داری ادیب کے سر ہیں۔ گویا ۶۰ کی دہائی میں جو ادبی گروہ سامنے آیا اس نہ صرف خارجی جبریت، زبان و بیان، اقدار اور پرانے ادبی فارمولوں کو رد کیا بلکہ قاری کو بھی غیر اہم قرار دیا۔"(۴)

ڈاکٹر تبسم کاشمیری سمیع آہوجا کی زبان کا دوسرے جدید افسانہ نگاروں سے موازنہ کرتے ہیں اور لکھتے ہیں:

"جدید اُردو کہانی کی موجودہ ساخت کو بنانے والے انور سجاد، رشید امجد، مظہر السلام، مرزا حامد بیگ اور منشاء یاد ہیں۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہمارے ممدوح سمیع آہوجا وہ افسانہ نگار ہیں کہ جن کا افسانوی فن مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کی روایت اور ساخت سے مزید آگے بڑھ کر افسانہ کی ایک نئی ساخت بناتا ہے اور یہ نئی ساخت زبان کے ایک مختلف استعمال سے پیدا ہوئی ہے۔ زبان کے ایک خود مختارانہ اور انتہادرجے کے تخلیقی استعمال سے سمیع آہوجا ایک مختلف افسانوی مظہر کو تخلیق کرتا ہے۔"(۵)

سمیع آہوجا کے اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

"سمیع آہوجا کا اسلوب زبان کے نئے بنتے آہنگ اور اظہار کے بدلتے رویوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی ایک بھرپور کوشش ہے اس میں جدید دانش ظاہری رویوں یعنی پیکر تراشی اور امیجز سے حسیات کی شناخت کے عمل سے لے کر لوگ دانش سے فیض یاب ہونے کی تمام صورتیں شامل ہیں کہانیوں کی نسبت کاری میں جدید علامتی افسانے کے ارتقائی عمل کو واضح شعور سمیع آہوجا کو جدید علامتی اور تجریدی کہانی کاروں میں ایک ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتا ہے۔"(۶)

شک وشبہ میں ہو نکتی بے بسی، کا موضوع بھی بھوک، افلاس اور اپنے حقوق کیلئے آواز بلند کرنے والوں پر پولیس کا جلادی رویہ ہے۔ مفاد پرست اور سرمایہ دار طبقے کی ملکی پیداوار پر اجارہ داری، مزدوروں اور بے وسیلہ لوگوں کو ضروریات زندگی سے محروم کرنے والی طاقتوں کی چالبازیاں "ٹڈی دل آسمان" کا موضوع ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد اس بارے میں رقمطراز ہیں:

"اس مجموعے کا سب سے مؤثر افسانہ "ٹڈی دل آسمان" ہے جو علامتی انداز میں ایک استحصالی نظام کے اُن کارندوں کے بارے میں ہے جو کسی بھی دھرتی کی ہریالی اور امید کے دشمن ہیں ایسے ٹڈی دل کے روبرو نحیف اور نہتے لوگ ہیں کہ جن کا خیال ہے کہ خالی کنستر بجائے اور آگ جلانے سے ٹڈی دل اپنے رُخ بدل لیتے ہیں۔"(۷)

تاریخی حقائق پر مبنی سمیع آہوجا کے افسانے علوژن ڈثعلوزن میں محمد رضا شاہ پہلوی کی خفیہ ایجنسی ساواک کا تشدد اور خمینی کی پالیسیوں کے ساتھ ساتھ انقلاب ایران میں مارکسی انقلابیوں کے کردار کو بھی واضح کیا گیا ہے۔ ندیم احمد نے ایم۔ فل اُردو کے مقالے میں اس بارے میں لکھا ہے:

"اس میں سمیع آہوجا نے اپنی زندگی کے سب سے تلخ تجربات کا اظہار کیا ہے۔ یہ اگرچہ تاریخی اور سوانحی افسانہ ہے لیکن سمیع آہوجا کے قیام ایران، ساواک کی سرگرمیاں اس تنظیم کے مخالف گروہ سے وابستگی اوران گوریلا کاروائیوں میں ملوث مارکسی گروہوں سے رابطے سے لے کر ساواک کے ہاتھوں گرفتاری اور پھر رہائی تک کی مکمل تفصیل بیان کی ہے اس طرح یہ افسانہ بھی ہے اور حقیقت بھی۔ اس سے سمیع آہوجا کے بارے میں یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ غلام سماج میں معاشرتی تبدیلی کی صرف خواہش ہی نہیں رکھتے۔ بلکہ اس کیلئے عمل جدوجہد کیلئے بھی تیار ہیں۔"(۸)

سمیع آہوجا کے افسانوں میں سے دو مجموعے ایسے ہیں جن کو دو دریاؤں کی حیثیت حاصل ہے۔ اکثر قارئین ان میں اترنے کے بعد بار بار غوطہ زنی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ اور پھر کناروں کی تلاش میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے کسی تُند لہر کے سہارے آکنارے لگتے ہیں۔ ان دو دریاؤں کے نام "قید در قید" اور "طلسم وحشت" ہے۔ راقم کو بھی پہلی بار مطالعہ کرتے ہوئے ایسی ہی صورت حال کا سامنا کرنا پڑا۔ بڑی مشکل سے ذہنی کوفت اور دماغ سوزی

ے عمل سے گزارناپڑا۔ جب ایک دریا سے نکل کر دوسرے میں داخل ہوا تو منیر نیازی کا یہ شعر بے ساختہ ذہن میں
ور زبان پر بیک وقت آیا:

اک اور دریا کا سامنا تھا منیر مجھ کو
میں اک دریا کے پار اُترا تو میں نے دیکھا

سمیع آہوجا کے افسانے عرب ممالک اور تیسری دنیا بالخصوص، لبنان، سوڈان ایران، افغانستان، بنگال اور
نجاب کی دگرگوں صورتحال کے عکاس ہیں۔ انہوں نے اپنے ذاتی کرب کو اجتماعی کرب کے قالب میں ڈھال کر اپنی
فسانوی کائنات کو تہہ دار بنادیا ہے اور اسے موضوعاتی تنوع بخشا ہے۔

وہ تاریخ فنون لطیفہ، اسلامی متصوفانہ تصوارت اور تہذیب و تمدن کے میلانات، استعاری چالبازیوں کے
نتیجے میں ابھرنے والے اثرات اور انسانی مسائل کو تہذیبی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں فلسطین پر اسرائیل
کے غاصبانہ قبضے کے خلاف مزاحمتی رویے کے افسانے بہت اہم ہیں۔ ان میں اپنی "مٹی میں بن باس"، "تتلی کا جنم
"، "پورپور بلٹ، ٹنل جسم، آوازیں"، "ٹوٹے پل کا رشتہ" اور "شطرروم کا پائلٹ پروجیکٹ نمبر ایک" شامل ہیں۔
سمیع آہوجا کے تین افسانے جنہیں پہلے "رہائی" کے عنوان سے لکھا گیا، ان میں نقارچی، "آنکھیں" اور "جنگل
" شامل ہیں۔ ان میں برطانوی سامراج کے خلاف براعظم سوڈان کے ممالک کی جدوجہد آزادی کو موضوع بنایا گیا
ہے۔ استعمارہ، استحصال، افلاس، غلامی کی زنجیریں توڑنے کی تمنا، صبح آزادی کا انتظار اور ایک نئی دنیا کا خواب ان کے
پسندیدہ موضوعات ہیں۔

انہوں نے اپنے افسانوں میں برصغیر میں مختلف اوقات میں آنے والے حملہ آوروں پر سخت تنقید کی ہے۔
انہوں نے برصغیر پاک وہند کی سرزمین سے متعلق مختلف حالات وواقعات اور سرگرمیوں کی تاریخی دستاویز قاری
کے لئے پیش کردی ہے۔ فاضل افسانہ نگار نے اس ضمن میں وسط ایشیاء اور عرب علاقوں سے آنے والے حملہ
آوروں محمود غزنوی تیمور لنگ اور نادر شاہ وغیرہ کی ملک گیری کی حوس اور مال ومتاع کی لوٹ مار کو ہدف تنقید بنایا
ہے۔ انہوں نے ہندوستان کی تاریخ میں سب سے زیادہ تنقید اورنگ زیب عالمگیر کی پالیسیوں پر کی ہے جن کی وجہ
سے ہندوستان کو برطانوی استعمار کی طویل غلامی جھیلنی پڑی۔ سمیع آہوجا جہاں مفاد پرست، جاگیرداروں، نوابوں اور
حکمرانوں کو انگریزوں کے خصیہ بردار قرار دیتے ہیں۔ وہاں فرنگیوں کو بھورے بھیڑیئے، سمندری نہنگ،
انگلوسیکسن ڈشکرے اور روپائی لٹیرے جیسے القابات سے بھی موسوم کرتے ہیں۔ انہوں نے بائیں بازوں کی تحریک
سے ذہنی اور عملی وابستگی کی بنا پر اپنے افسانوں میں اس امید کا اظہار بھی کیا ہے کہ ہندوستان میں عنقریب چینی اعانت
سے بنگال کے راستے سرخ انقلابی ریلا آنے والا ہے۔

ہندوستان میں برطانوی سامراجی ہتھکنڈوں سے بڑے پیمانے پر ہونے والی لوٹ کھسوٹ، ظلم وستم، استحصالی پالیسیوں اور انگریز نظام کی باقیات کو جن افسانوں میں موضوع بنایا گیا ہے۔ ان میں انہوں نے مقامی لوگوں کی غداری کے محرکات زر پرستی، مادی منفعت، حصول جاگیر، اپنے خاندان کے لیے خطابات اور القابات، خوشامدی جبلت کی تسکین، جسم فروشی اور اپنے ہی لوگوں پر خدا بننے کے شوق سے پردہ اٹھایا ہے۔ "قید در قید"، "پیر تسمہ پا" اور "مچلکہ حفظِ امن" مذکورہ موضوعات کے نمائندے افسانے ہیں۔

ان کے افسانے پڑھتے ہوئے یہ سوال دل ودماغ میں ارتعاش پیدا کرتا ہے کہ کیا تقسیم ہند کے بعد برطانوی سامراجیت کی دھجیاں بکھرنے سے استحصالی قوتیں ختم ہو گئیں؟ اپنے اردگرد نگاہیں دوڑا کر دیکھنے سے اس کا جواب یقیناً نفی میں ہی ملے گا، کیونکہ اس کے بعد پوسٹ کلونیل دور شروع ہوتا ہے، جس میں سامراجیت کے پروپیگنڈے اور استحصالی حربے تیسری دنیا کے ممالک میں نئی چالوں کے ساتھ جاری وساری نظر آتے ہیں۔ تو سمیع آہوجا جیسے مخلص مارکسزم کے حامی، دور حاضر کے بڑے افسانہ نگار کی نظر سے رائج الوقت فرسودہ اور پیر تسمہ پا نظام کے تجادات اور طبقاتی تفاوت بھلا کیسے چھپ سکتے ہیں۔ انہیں مارکسزم نے زندگی کو دیکھنے، سمجھنے اور اس کے بنیادی مسائل بھوک، افلاس، سماجی غلامی اور طبقاتی کشمکش کو ان کے حقیقی روپ میں پیش کرنے کا نیا زاویہ نظر آیا۔ وہ محرم طبقوں کے احساسات اور جذبات کی عکاسی کر کے صدیوں سے ظلم وستم سہنے والوں کے لیے عدل وانصاف کا تقاضا کرتے ہے۔ لہٰذا انہوں نے اخلاقیات، سیاست، خیالات اور مختلف رشتوں کے پس پردہ طبقاتی جکڑ بندیوں کے لیے سرگرم قوتوں کی بھی نشاندہی کی ہے۔ "ان لکھے ہڈیاں کی ایف آئی آر"، "لیبر روم"، "ٹڈی دل آسمان"، "استغاثہ قتلِ عمدہ"، "بلدِ زمہریر کے روندتے سوار" اور "پھٹا خیمہ میرا آسمان" افسانے اس حوالے سے بہت اہم ہیں۔

سمیع آہوجا کے افسانوں کا ایک بڑا موضوع بنگلہ دیش میں برطانوی سامراجیت کے خلاف ہونے والی مزاحمتی کاروائیاں، بنگالیوں کا آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد دونوں صورتوں میں استحصال اور ان کے ساتھ ہونے والی زیادتیوں کا بیان ہے۔ ۱۹۷۱ء کی جنگ کے نتیجے میں مشرقی پاکستان کی علیحدگی، بنگالی مہاجرین اور عورتوں کے اغوا کا المیہ اور فوجی آمریت کے شرمناک کردار کو قابل مذمت ٹھہرایا ہے۔ ان کے یہ افسانے "چار آئینوں میں رات"، "بشو نبی مصطفیٰ"، "لیبر روم"، "اک بنگلہ کولا کوؤشول" وغیرہ بنگال کے استحصال اور بنگالیوں کی مزاحمتی جدوجہد کی دستاویزی تاریخ ہیں۔ یہ افسانے خصوصاً سقوط ڈھاکہ کے پس منظر میں بغیر کسی تعصب کے تحریر کیئے گئے ہیں اور ان میں پس پردہ محرکات کو تلاشنے کی مخلصانہ کوشش کی گئی ہے۔

تقسیم ہند کے نتیجے میں فسادات کا جو سلسلہ شروع ہوا۔ اس میں بہت سے دلخراش واقعات رونما ہوئے۔ جن میں عورتوں کی عصمت دری، ہجرت کا کرن، عہد شکنی، لوٹ مار، قتل وغارت اور حرص وہوس شامل ہیں۔ سمیع

آہوجا کے افسانوں میں اگرچہ ان فسادات کو اس طرح براہ راست موضوع نہیں بنایا گیا، جس کی عکاسی سعادت حسن منٹو، قرۃ العین حیدر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، انتظار حسین، ہاجرہ مسرور وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ لیکن ان فسادات سے ابھرنے والے المیے، معاشرتی مسائل، طبقاتی منافرت، تہذیبی و تمدنی اور لسانی شکست و ریخت کی مجموعی صورتحال اور اس کی ہنگامہ آرائی، ہجرت کے اثرات کے تحت ان کے افسانوں میں در آتے ہیں۔ "تیز بارش میں بھیگتا انتظار" اور "بلاوت بینتے ہونٹ"، "بٹوارے" اور "ہجرت" کے کرب کو بیان کرتے ہیں۔

بلوچستان کے معدنی ذخائر پر استحصالی طبقے کی نظر، ایجنسیوں کا کھیل، کراچی شہر کی بدامنی کی صورتحال، مذموم مقاصد کے لئے لڑکیوں کے اغواء کی وارداتیں اور بلیک میلنگ ان کے بعض افسانوں کے رجحانات ہیں۔ منشیات فروشی اور اس کے دھندے میں کار فرما قوتوں کی چالبازیوں کے خلاف ان کا نفرت آمیز رویہ بھی ان کے افسانوں میں ملتا ہے۔

سمیع آہوجا نے روس وار کے پس پردہ حقائق کو تفصیلاً بیان کیا ہے۔ جب یو ایس ایس آر کے تعاون سے سوشلسٹ نظام کے نفاذ کی کوششیں جاری تھیں تو روایتی سرداروں اور ملاؤں کی سازش سے عوام کے مذہبی جذبات کو بھڑکا دیا گیا اور انہیں ان نظام کے خلاف ہی لڑنے کے لئے تیار کیا گیا جو خود ان کی فلاح چاہتا تھا اور ان کی غلامی کو آزادی میں بدلنا چاہتا تھا۔ اس حوالے سے فاضل افسانہ نگار طالبانی دور کے شورش زدہ افغانستان کا منظر نامہ پیش کر کے افغانستان میں روسی مداخلت کو بالکل جائز ٹھہراتے ہیں۔ انہوں نے اپنے جن افسانوں میں افغانستان کو دیکھا ہے۔ روس افغان وار کے نتیجے میں پاکستان پر پڑنے والے اثرات بھی ان کے افسانوں کا موضوع ہے۔ اس حوالے سے "فرازاز گل حکمت"، "سمن گرفتاری"، "دیدار آوازِ تاک"، "سٹری کوٹ وال! سے اقبالیہ بیان" اور "لوٹن رام رام" دیکھے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے صدر جنرل ضیاء الحق مرحوم کے کردار کو بھی ہدف تنقید بنایا ہے کیونکہ ان کے دور میں "افغان جہاد" کی آڑ میں بے جا امریکی دخل اندازی، دیوبندیت کا فروغ، گورہی تشدد، منشیات کی سمگلنگ اور کلاشنکوف کلچر نے سنگین مسائل پیدا کیے۔

ان کے ہاں عالمگیر اپروچ پائی جاتی ہے۔ انہوں نے خصوصاً عالم اسلام کو موضوع بنایا ہے، جس میں مسلم دنیا پر مسلط اندرونی اور بیرونی طاقتوں کے ہاتھوں یرغمال رعایا کی دادرسی اور آزادی کی خاطر اٹھنے والے مارکسی گروہوں کی مزاحمت اور عملی جدوجہد کی تاریخی شہادتیں شامل ہیں۔ دراصل سمیع آہوجا دنیا کی رائج الوقت شہنشاہیت طرز کے تمام نظام ہائے حکومت (جنہوں نے انسانوں کو آقا اور غلام کے طبقاتی دائروں میں بانٹ دیا ہے) کی جگہ اشتراکی طرزِ حکومت کو خلق خدا کی بقا کے لئے ضروری خیال کرتے ہیں۔ انہوں نے جہاں فلسطین، بیروت، براعظم، سوڈان، ہندوستان، بنگال اور افغانستان کی سرزمین کو روندتے غارتگروں کے فولادی قدموں کی

تھا پر مظلوم انسانوں کی گرتی لاشوں کے ڈھیروں پر رقصاں جبر استبداد کے بھوت کو جمہوری قبائیں محنت کشوں کے پسینے میں نہائے بدنوں کی تجارت کرتے اور وسائل ہتھیاتے دکھایا ہے وہاں ایران میں ستائیس سو سالہ قدیم شہنشاہیت کا جشن منانے والے شاہِ ایران محمد رضا شاہ پہلوی کے دور آمریت کو دوام بخشنے والی طاقتوں کی پس پردہ جاری سرگرمیوں کو "علوژن ڈثعلوژن" اور "سوالوں بیچ کٹی زبان" میں بے نقاب کیا ہے۔

سمیع آہوجا نے لاہور شہر کے ان باسیوں کی زندگیوں کے تلخ واقعات کو موضوع بنا کر ماضی کے منظر نامے سے گم ہو جانے والے اس معصوم انسان کو تلاش کیا ہے جسے بیرونی حملہ آوروں کے جبر واستبداد نے کشتۂ ستم بنا دیا تھا۔ ان کے افسانوی مجموعے "رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" کے تمام افسانے غارت گری کی تاریخ میں لاہور کے مکینوں کے سماجی، معاشی، سیاسی، جنسی اخلاقی اور مذہبی استحصال کو مختلف زاویوں سے سامنے لاتے ہیں۔ ان میں ماحول، کردار، واقعیت اور جذباتی وابستگی ایک المیاتی صورتحال کا احساس دلاتی ہے۔ سمیع آہوجا کے افسانوں کا محور انسان ہے۔ خاص طور پر وہ انسان جسے مختلف ادوار میں مختلف لٹیروں، غاصبوں اور حملہ آواروں نے تاغت و تاراج کیا۔ جب دل چاہتا تھا وہ اس انسانی فصل کو کاٹنے چلے آتے تھے اور یہاں سے جی بھر کر مال واسباب لوٹ کر لے جاتے رہے۔ جوانوں اور عورتوں کو غلام بناتے رہے اور قتل وغارت کرتے رہے۔ اس طرح لاہور سکندر مقدونی، ایرانی و ساسانی، ترک و تاتاری، ہنگی و فرنگی حملہ آوروں اور جابر طاقتوں کی آگا جگا بنا رہاہ، اس ساری صورتحال کا بیان ان افسانوں میں ملتا ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اور مادہ پرست معاشرے میں صنعتی اور مشینی زندگی کے خلاف پیدا ہونے والے مزاحمتی رویے کی عکس بندی بھی ان کے افسانوں کا اہم رجحان ہے۔ اس میلان کے حامل نمائندہ افسانوں میں "ہائی می پلازہ" مٹی، چار تال، تال سر، ہاتھ" ننانوے جمع ایک مساوی صفر" اور "ہریالی کے زخم" قابل ذکر ہیں۔

سمیع آہوجا نے موضوعات میں بھی توڑ پھوڑ اور بغاوت کا رویہ اختیار کیا۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں کمیونزم نے روائتی موضوعات ملتے ہیں۔ اس وقت وہ صرف زبان میں تجربات کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کے فنی سفر میں ایک بڑی تبدیلی وہ تجربات لے کر آئے جو انہیں تیسری دنیا کے استحصال زدہ لوگوں سے براہ راست تعلق اور سب سے بڑھ کر تیسری دنیا میں انسان کی سیاسی، معاشرتی اور مذہبی آزادی کے لئے اٹھنے والی بین الاقوامی انڈر گراؤنڈ تنظیموں سے عملی تعلق سے ہوئے۔ ان کے تجربات کا اظہار ان کے تمام فنی سفر میں کسی نہ کسی مشکل میں ان کے افسانوں میں نظر آتا ہے۔ یہاں سے ان کے رویہ میں باغیانہ خیالات میں شدت آگئی۔

سمیع آہوجا نے ان گوریلا تنظیموں سے تعلق کا اظہار اپنے افسانوں میں براہ راست بھی کیا ہے۔ اس طرح ان تنظیموں سے اس کا تعلق قائم ہوا اور پھر کس طرح انہوں نے ان سے مل کر ایران میں مارکسی لٹریچر کی رسائی اور

پھر تقسیم کو ممکن بنایا۔ پھر سب سے بڑھ کر ایران میں گرفتاری اور زیر حراست تشدد کا اظہار انہوں نے جس طرح اپنے افسانوں میں کیا ہے۔ یہ اُردو افسانے کی روایت میں انہی سے مخصوص ہو کر رہ گیا ہے۔

سمیع آہو جانے مروجہ تاریخ کی بھی نئی تشریح و توضیح کی کیونکہ تاریخ کے بارے میں ان کے اپنے خاص تصورات ہیں۔ ان کے نزدیک کالونیل ماسٹرز، فیوڈلز، مخدوم، ملٹری ڈکٹیٹرز، تاجر اور خوشامدی مورخ ان سب نے مل جل کر ہماری تاریخ کو برباد کر دیا ہے۔ اس تاریخ میں صرف تصویر کا ایک ہی رخ دکھایا جاتا ہے۔ دوسری طرف یونیورسٹی اور ریسرچ سنٹر لائبریریاں بھی سچائی کے مدفن ہیں کہ جنہوں نے تحقیق کرنے کی بجائے تاریخ کو من وعن قبول کیا۔ ہمارے روایتی تاریخ نویسوں نے آزادی سے نہ سوچا اور حکمرانوں کی مرضی کے مطابق تاریخ ترتیب دی۔ اشتیاق حسین قریشی، صفدر محمود، نسیم حجازی وغیرہ کی لکھی ہوئی تاریخ جو عام لوگوں تک پہنچتی ہے۔ اس میں بھی ایک خاص جماعت اور نقطہ نظر کے خاص لوگوں کی لکھی گئی تاریخ کو ہی اہمیت دی گئی ہے اور سچائی کو چھپایا گیا ہے۔ مسلمان کے ہیرو اور تاریخی واقعات کو ہی پیش کیا گیا ہے۔ ان مسلمان حملہ آوروں (ہیرو) نے قتل و غارت اور لوٹ مار کا جو بازار گرم رکھا اس پر کسی مورخ نے توجہ نہ دی۔ سمیع آہو جانے تاریخ کی اس مروجہ شکل کو ایک نئے زاویے سے دیکھا اور اس میں خاص زور ان عام لوگوں پر دیا۔ ان کو نام نہاد مورخ کسی قابل نہیں سمجھتے حالانکہ تاریخ کے جبر کا اصل شکار یہی لوگ ہوتے ہیں۔ سمیع آہو جانے بنگال، بلوچستان، افغانستان، پنجاب، فلسطین، جس بھی علاقہ یا ملک کی تاریخ لکھی اس کا پس منظر یہی تھا۔ اس کے ہیرو وہ عام لوگ ہیں جنہوں نے بیرونی حملہ آوروں کے خلاف اپنی سرزمین کی حفاظت کے لئے لڑتے ہوئے جان دے دی جبکہ مروجہ تاریخ ان حملہ آوروں کو ہیرو کے طور پر پیش کرتی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے تاریخ کے جبر کا شکار مجبور، بے بس، مظلوم اور کمزور لوگوں کو افسانوں میں پیش کیا۔

اس طرح انہوں نے حکمران طبقہ کو بیان کردہ انٹرنیشنل تاریخ سے ہٹ کر بات کی۔ بنگال کی تاریخ بیان کی تو اس بنگالیوں کی معاشی و سیاسی استحصال کو بیان کیا جو انگریزوں سے ہوتا ہوا دورِ جدید میں بھی کسی نہ کسی شکل میں جاری وساری ہے جس کا شکار غریب عوام کی ساری زندگیاں روٹی روزی کے چکر میں گزر جاتی ہیں۔ اسی طرح بلوچستان کی تاریخ بیان کی تو اس میں قوم پرست بلوچیوں کی اپنی قوم اور علاقے کو بچانے کی کوششوں کو بیان کیا ہے۔ وہ بلوچی جن کو حکمران باغی بتاتے ہیں لیکن سمیع آہو جا ان کو اپنے سسٹم کو بچانے کی کوشش کرنے والا حریت پسند قرار دیتے ہیں۔

پنجاب کی تاریخ کو بھی انہوں نے خاص تناظر میں دیکھا ہے۔ اور یہاں آنے والے بیرونی مسلمان حملہ آوروں کو بھی غارت گروں کے روپ میں دیکھا ہے جن کو تاریخ نے ہمیشہ ایک ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے۔ یہاں

سمیع آہوجا تاریخ کی ایک نئی تشریح کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں پنجاب بالخصوص لاہور کے باسی نظر آتے ہیں۔ جو مختلف حملہ آوروں کی غارت گری کا شکار بنتے رہے۔ اسی طرح جب پنجابی زبان کی بات کرتے ہیں تو سکھوں کی زبان اور لہجے کو ترجیح دیتے ہیں۔ اور اس کے پیروکار گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بلھے شاہ اور شاہ حسین کی زبان کا شیدائی ہے جس میں نجم حسین سید اور مشتاق صوفی جیسے لوگ شامل ہیں۔ یہاں وہ لسانی تعصب کا مظاہرہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پنجاب میں جنوبی پنجاب اور اس کی زبانوں کو نظر انداز کر کے صرف لاہور اور اس کے گردونواح کی زبان کو ہی پنجاب قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ پنجاب کے اس علاقے کا بھی اپنا ایک زرخیز کلچر، تاریخ اور ادبی پس منظر ہے جس کو لاہور کے دانشوروں کا ایک طبقہ یکسر نظر انداز کر دیتا ہے۔ سمیع آہوجا کے ہاں بھی اس رویے کا اظہار ملتا ہے۔

یہی معاملہ ان کے اسلوب کے ساتھ ہے۔ یہ الیکٹرانک میڈیا کا دور ہے۔ اس عہد کا فرد تو اخبار تک نہیں پڑھتا وہ کتاب کیا پڑھے گا۔ انٹرنیٹ پر پلک جھپکنے میں معلومات کے خزانے سامنے آجاتے ہیں اور وہ بھی آسان ترین زبان میں جس کو سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ اب سمیع آہوجا جیسے افسانہ نگار کے مبہم، مشکل، علامتی، اور استعاراتی اسلوب جس کو شعور کی رو، آزادانہ خیال، تجریدیت جیسی تکنیک اور سونے پر سہاگا ان کی اپنی تخلیق کردہ زبان میں بیان کیا گیا ہو تو ان کے افسانے کی تفہیم کے لیے جس طرح سے قاری کی ضرورت ہے وہ جدید افسانے کے دور عروج میں ملنا مشکل تھا تو اس دور میں کہاں سے ملے گا۔

اس افسانے کے قاری کی توقع رکھنا ایک دیوانے کا خواب ہی ہے جسکا کبھی شرمندہ تعبیر ہونا ممکن نظر نہیں آتا۔ اس لیے اگر سمیع آہوجا کو اس عہد کے انسان کے لیے لکھنا ہے تو اس سارے سناریو کو ذہن میں رکھ کر اپنے باغیانہ رویے پر نظر ثانی کرنا ہوگی۔

سمیع آہوجا میں اس رویہ کا پیدا ہونا انسانیت کے زوال اور استحصال کا ردعمل تھا جو انہیں اپنے ارد گرد نظر آیا، وہ چاہے مذہبی، معاشی، سماجی یا پھر سیاسی تھا۔ وہ انسان دوستی کے قائل اور انسان کو ہی ہر چیز پر مقدم سمجھتے تھے۔ اس لیے انہوں نے انسان کو ازلی استحصال سے نجات دلانے کا تہیہ کر لیا۔ اور اس کے لیے ہر ممکن کوشش بھی کی۔ اس ساری استحصالی صورت حال اور غلام سماج سے نجات کا حل انہیں سوشلزم کی شکل میں نظر آیا ایران میں مارکسیوں کی سوشل انقلاب کی عملی جدوجہد میں سمیع آہوجا کی شمولیت ان کے اسی آدرش کا نتیجہ تھی۔ اس لیے انہوں نے اس آدرش سے ہٹنا کبھی گوارہ نہ کیا چاہے ان پر جس بھی طرح کا جسمانی یا تنقیدی تشدد کیا گیا۔ ان کی عملی زندگی، افسانوں کے موضوعات اور اسلوب میں بغاوت کے ڈانڈے اسی آدرش سے جا ملتے ہیں۔

سمیع آہوجا نے ابتدائی دور کے افسانے میں سے کہانی کو خارج کرنے کی وجہ ان کا ایک نئی زبان کی تشکیل کا شعور تھا اس لیے اس دور گلاب گلی کھلو گم گفتہ گوڑی، اندر کھڑی کٹھ پتلی، ست رنگی، گل نماک ہی نہیں۔ اس کی وجہ ان کا وہ ادبی نصب العین تھا جس کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد کی رائے ہے:

"سمیع آہوجا کا ظاہر طور پر تو ادبی نصب العین زبان کے مروجہ سانچے کو ندرِ تخریب کرنا ہے۔"(۹)

سمیع آہوجا نے علاقائی اور استعاراتی طور کے افسانوں میں ہر طرح کے تجربے کیے ہیں۔ اگرچہ ان کی علامتوں پر بھی تجرید دھند چھائی ہوئی ہے۔ مگر مسلسل غور و فکر کرنے سے یہ ہر قاری کی سمجھ میں آسکتی ہیں اور ان کے محرکات بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے علاقوں استعاروں کو اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ حالات کا آئینہ بنا رہا ہے۔ وہ تمام ممالک جہاں استعماری قوتیں مقامی لوگوں کو ظلم و بربریت کا مسلسل نشانہ بنائے ہوئے ہیں ان کی صورت حال کے بیان کے لیے وہ امیجز بناتے ہیں ان میں تکرار ضرور موجود ہے۔

اس کے ہاں استعارے کا پیچیدہ نظام اور نئی لسانی تشکیل کی کوشش ملتی ہے۔ مگر اس کی افسانوی کائنات میں چونکہ بعض امیجز بار بار آتے ہیں۔ گولہ بارود، ٹینک اور تشدد سے ویران ہوتے ہوئے کھیت، کوڑوں میں ادھڑتی کمریں، گم ہوتی ہوئی آواز، بکھرتے ہوئے عزائم اور ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی انسانی آرزوئیں وغیرہ۔ سمیع آہوجا کا وژن بین الاقوامی ہے۔ وہ ملکی صورت حال کو مقامی قوتوں کی منشائی اور ارادے کا کھیل نہیں سمجھتا بلکہ وہ سامراجی ممالک کے پھیلاؤ دام میں جکڑی تیسری دنیا کو دیکھتا ہے۔ جہاں آزادی اور خوشحالی سامراجی ملکوں کے مقامی ایجنٹوں کی آمریت تلے سسک رہی ہے۔(۱۰)

سمیع آہوجا کے افسانوی مجموعوں میں تسلسل خیال اور لفظیات کا حسین امتزاج ہے۔ ان کا یہ خاصہ ہے کہ وہ الفاظ میں اس طرح جان ڈال دیتے ہیں کہ ان میں نئے معانی اور نئے مفاہیم پیدا ہو جاتے ہیں۔ کسی بھی افسانہ نگار کے مشاہدے کی گہرائی کا اندازہ بھی اس کے معاشرتی رویوں سے ہوتا ہے۔ جتنے زیادہ معاشرتی رویے افسانوں او رکہانیوں کے موضوع ہوں گے اُسی قدر افسانہ نگار قابل قدر کہلائے گا۔۔ سمیع آہوجا کے پاس جہاں زندگی بے شمار

تجربات ہیں وہاں بے شمار مشاہدات بھی ہیں۔ وہ ایک عمیق نظر کے ساتھ ساتھ ایک حساس دل کے مالک بھی ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں جس طرح تجربے اور مشاہدے کو ایک دائرے سے ہم آہنگ کیا ہے اس نے ان کے فن کو خوبصورتی عطا کرنے کے ساتھ ساتھ انہیں اپنے ہم عصروں میں نمایاں مقام بھی دیا ہے۔

اس طرح سمیع آہوجا کے افسانے تکنیک، اسلوب اور لسانی تشکیلات کی نئی جہتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کے لوازمات کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھاتے ہیں۔ انہیں بول چال، روز مرہ کی زبان محاورے، ضرب الامثال، لوک دانش اور اُردو زبان کے آزادانہ استعمال پر دسترس حاصل ہے۔ انہوں نے الفاظ کے چناؤ کا اور ان میں ترمیم کا جو طریقہ اپنایا ہے وہ اپنے ہی رنگ میں لسانی تشکیلات کو آگے بڑھاتا ہے۔

سمیع آہوجا نے پاکستان کی دیگر زبانوں پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو، ہندو، پوٹھوہاری اور کشمیری کے علاوہ غیر ملکی زبانوں میں سے عربی و فارسی، دری، سنسکرت آمیز ہندی (ہندوستانی) بنگالی، ہسپانوی اور انگریزی وغیرہ کے لفظوں کو بھی حسبِ ضرورت برتا ہے۔ آپ لفظ شناس افسانہ نگار ہیں۔ وہ لفظوں کی حرمت اور پاسداری کو یقینی بنانا چاہتے ہیں۔ وہ غلامانہ رویوں اور لفظوں سے چھٹکارہ پانا چاہتے ہیں۔ اس لیے جس طرح وہ انسانوں کو آزاد دیکھنا چاہتے ہیں اسی طرح الفاظ کو بھی آزادی دینے کی تحریک کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ بہر حال سمیع آہوجا کے افسانے موضوعات، تکنیک، اسلوب، زبان و بیان اور لسانی تشکیلات کے لحاظ سے اُردو افسانوی ادب کے گراں قدر سرمائے کی حیثیت رکھتے ہیں اور افسانوی ادب میں سمیع آہوجا کو نمایاں مقام و مرتبہ حاصل ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سعادت سعید :(دیباچہ)"ننانوے کے پھیر میں" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص ۱۵

۲۔ ڈاکٹر ناہید قمر:"اُردو فکشن میں وقت کا تصور" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۷

۳۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری:(دیباچہ)"رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۱

۴۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم:"اُردو اور افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات" پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، دوسرا ایڈیشن، ص ۳۳۱

۵۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری:(دیباچہ)"رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۹

۶۔ ڈاکٹر رشید امجد:" جہنم جمع میں ، احتجاج کا نیا موسم"(مشمولہ) ماہنامہ انگارے، ملتان، ۲۰۰۶ء، شمارہ ۱۴، ص ۲۱۹

۷۔ ڈاکٹر انوار احمد "اُردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۷۷۰۔۷۷۱

۸۔ ندیم احمد:"سمیع آہوجا کے غیر معمولی تجرباتِ زندگی کا اظہار ان کے افسانوں میں" مقالہ برائے ایم فل اُردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، سیشن: ۲۰۰۸ء۔۲۰۱۰ء، ص ۱۵۴

۹۔ ڈاکٹر انوار احمد " اُردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ " مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۷۶۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۷۶۷

ماحصل

ماحصل

سمیع آہوجا کے افسانوی مجموعوں کے جائزہ کے بعد اُن کی جو تصویر اُبھرتی ہے وہ ایک باغی افسانہ نگار کی ہے۔ سمیع آہوجا موجودہ دور کے وہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ۱۹۵۲ء سے لکھنا شروع کیا۔ جب پرانے افسانے کے سٹرکچر میں تبدیلی کے آثار نمودار ہورہے اور جدید افسانے کی لہر اُردو افسانے کو اپنی لپیٹ میں لے رہی تھی تو انہوں نے اپنے پہلے سے ہی اُردو افسانے کے روایتی سٹرکچر سے انحراف کرنے کی ابتداء کر دی تھی۔ اس طرح ان کے افسانوں میں موضوعاتی اور تکنیکی دونوں نوعیت کی بغاوت نظر آتی ہے۔

سمیع آہوجا نے نئی زبان کی تخلیق میں روایتی جملوں کی توڑ پھوڑ اور نئی جملہ سازی، مروجہ الفاظ سے بغاوت اور نئی الفاظ سازی، پنجابی کے الفاظ کا اُردو میں پیوند، قواعد سے روگردانی اور سب سے بڑھ کر مختلف ممالک اور علاقوں کا لہجہ اور آہنگ اُردو زبان میں شامل کر کے اس کو ایک نیا رنگ دینے کی کوشش کی اس طرح ان کی علامتیں اور استعارے بھی اپنے ہی وضع کر دہ ہیں۔ جن کو سمجھنا عام قاری کے بس کا روگ نہیں۔

سمیع آہوجا کا رویہ درحقیقت اُردو افسانے کے قاری کیلئے نقصان دہ ثابت ہوا کیونکہ انہوں نے جو اسلوب اور جن نئی لسانی ساخت کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا وہ افسانے کے مسائل میں ابلاغ کا سبب بنا۔ اور قاری کو ڈھونڈھنے سے بالکل نہیں ہے۔ لیکن انہوں نے اس کی بالکل پرواہ نہیں کی کہ انہیں کوئی پڑھتا ہے یا نہیں۔

سمیع آہوجا کے ہاں جنس اور ذیلی موضوعات مردوں اور عورتوں کے ارمان اور جنسی نفسیات، جنسی خواہش پر قدغن اور انسانی ذہن کا جمود، عورت کا اغوا اور تجارت، جنسی تشدد اور استحصال، انسانی رشتوں کی تلاش اور ان کی پاسداری، نوجوان لڑکی کی جنسی ملاپ کی خواہش اور ساتھ ہی ساتھ اپنے استحصال کا انجانا ساطاری خوف اور جنس پرستی کے حوالے سے مرد و عورت کے آپسی تعلق جیسے تمام رجحانات موجود ہیں۔

سمیع آہوجا کے افسانے کے موضوعات اور اسلوب میں باغیانہ رویہ کو عصر حاضر کے تناظر میں دیکھیں تو یہ ایک منفی رویے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس عہد کے مسائل بدل چکے ہیں۔ اب پاکستان کی عوام کو بے روزگاری، دہشت گردی، مہنگائی اور غربت جیسے مسائل کا سامنا ہے۔

سعادت حسن منٹو کا کہنا ہے کہ ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔ معاشرے میں بدامنی اور جرم پر افسانہ نگار کا موضوع رہے ہیں کیونکہ افسانہ نگار اپنے ماحول سے عام آدمی کی نسبت زیادہ جڑا ہوتا ہے۔ انہوں نے جس طرح چھوٹے موٹے جرائم کرنے والوں اور اُن کی الم ناک داستانوں پر قلم اٹھایا ہے ان سے ان کی حساسیت واضح ہوتی ہے۔ کسی بھی افسانہ نگار

کے مشاہدے کی گہرائی کو معاشرتی رویوں سے ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ افسانہ نگار جس قدر معاشرتی رویوں کو اپنے افسانوں میں برتے گا۔ افسانہ نگار اس حد تک ہی قابلِ احترام سمجھا جائے گا۔

سمیع آہو جا نازک سے نازک موضوع کو بھی باریک بینی سے بیان کرنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ ان کے پاس افسانہ نگار کی وہ آنکھ ہے جس میں کیمرے کی تمام خوبیاں یکسر پائی جاتی ہیں۔ افسانہ نگار کو کبھی بھی یہ شکایت در پیش نہیں آتی کہ اُن کے پاس مواد نہیں ہے۔ صرف قوت مشاہدہ وسیع ہونا ضروری ہے۔ معاشرے میں جگہ جگہ نت نئے افسانے ہمارا روز کا معمول ہے۔ وقت تو چلا جاتا ہے لیکن اپنے پیچھے بے شمار کہانیاں چھوڑ جاتا ہے۔ صرف وہ آنکھ ہونی ضروری ہے جو گہرائی کو جان سکے اور افسانے کو اوجِ کمال تک پہنچادے۔

سمیع آہو جا کے ہاں علم موسیقی، آلات موسیقی، راگوں کی قسموں اور رقص و سرود کی محفلوں کا ذکر اپنے پورے لوازمات اور آداب کے ساتھ ملتا ہے۔ ان کے تین افسانے ایسے ہیں جن میں خاص طور پر موسیقی اور رقص و سرود کو ہی موضوع بنایا گیا ہے۔ ان میں "تماشائے لبِ بام"، "گلاب گلی کھولو گم گشتہ گھوڑی" اور "اندر کھڑی کٹھ پتلی ست رنگی" شامل ہیں ان میں لسانی تشکیلات کے ساتھ ساتھ زندگی کے نشیب و فراز کو سُر سنگیت میں گندھی اصطلاحات کے ذریعے سمجھنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔

اس طرح سمیع آہو جا کے افسانے تکنیک اسلوب اور لسانی تشکیلات کی نئی جہتوں کی ترجمانی کرتے ہیں وہ زبان و بیان کے تمام لوازمات کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھاتے ہیں۔ انہوں نے الفاظ کے چناؤ کا اور ان میں ترمیم کا جو طریقہ اپنایا ہے وہ اپنے ہی رنگ میں نئی لسانی تشکیلات کی تحریک کو آگے بڑھاتا ہے۔ بہر حال سمیع آہو جا کے افسانے اپنے موضوعات، تکنیک اور اسلوب کے لحاظ سے اُردو افسانوی ادب میں نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔

غرض سمیع آہو جا کا شمار عہدِ حاضر کے اُن افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے افسانے کو وقت کے بدلتے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ ان کے افسانوں میں گئے وقتوں کی تڑپ بھی ہے۔ آنے والے زمانوں کی آہٹ بھی اور عہدِ حاضر کی رنگا رنگی بھی۔ ان کے افسانوں کو فکری اور فنی ہر دو پہلوؤں سے معیاری افسانے قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ انہوں نے نہ صرف فکری تنوع سے کام لیا ہے بلکہ فنی مہارتوں کو بھی بھرپور انداز سے استعمال کیا ہے۔ اور یہ دونوں حوالے افسانہ نگاری کی روایت میں ان کا نام شامل کرنے کیلئے کافی ہیں۔

مصادر و مراجع

مصادر و مراجع

بنیادی مآخذ:

سمیع آہوجا: "کشکول بدن" (سانجھ پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۰۸ء

سمیع آہوجا: "رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" (سانجھ پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۰۹ء

سمیع آہوجا: "گم شدگی کا اشتہار" (سمیع آہوجا پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۰۹ء

سمیع آہوجا: "زندان گردباد" (سانجھ پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۱۰ء

سمیع آہوجا: "بجھار تیں نگار خانے" (سانجھ پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۱۶ء

ثانوی مآخذ:

اختر اورینوی: "تحقیق و تنقید" (اسرار کریمی پریس، الہ آباد) ۱۹۶۱ء

افتخار جالب: "لسانی تشکیلات" (نئی شاعری، نئی مطبوعات، لاہور) ۱۹۲۲ء

انوار احمد، ڈاکٹر: "اُردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ" (مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد) ۲۰۰۷ء

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: "رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم" (سانجھ پبلی کیشنز، لاہور) ۲۰۰۹ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر: "جدید اُردو افسانے کے رجحانات" (مطلوبہ الفاظ، علی گڑھ) مئی تا اگست، ۱۹۸۱

حامد بیگ، مرزا، ڈاکٹر: "اُردو افسانے کی روایت" (اکادمی ادبیات، اسلام آباد) ۱۹۹۱ء

حفیظ، صدیقی، ابوالاعجاز: "کشاف تنقیدی اصلاحات" (مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد) ۱۹۸۵ء

رشید امجد: "یافت و دریافت" (مقبول اکیڈمی، لاہور) ۱۹۸۹ء

ریحانہ نکہت، ڈاکٹر: "اُردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ" (نصرت پبلشرز، لکھنؤ) ۱۹۸۶ء

رئیس ہمدانی، ڈاکٹر: "اُردو افسانے کا ارتقاء" (رئیس پبلشرز، علی گڑھ) ۱۹۸۹ء

سعادت سعید، ڈاکٹر: "جہت نمائی (افسانوی ادب کے مطالعے)" (دستاویز مطبوعات، لاہور) ۱۹۹۵ء

سلیم اختر، ڈاکٹر: "اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ" (سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور) س ن

سلیم آغا، ڈاکٹر: "جدید افسانے کے رجحانات" (انجمن ترقی اُردو، کراچی) ۲۰۰۰ء

فردوفاطمہ، ڈاکٹر: "اُردو افسانہ اور افسانہ نگار" (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی) ۱۹۸۲ء

فردوس انور، قاضی، ڈاکٹر: "اُردو افسانہ نگاری کے رجحانات" (مکتبہ عالیہ، لاہور) ۱۹۹۹ء

فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: "اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات" (پورب اکادمی، اسلام آباد) ۲۰۱۰ء

ملک، علی حیدر:"افسانہ اور علاقی افسانہ"(شعبہ تصنیف و تالیفات وفاقی گورنمنٹ اُردو کالج ، کراچی)۱۹۹۳ء
ناہید قمر،ڈاکٹر:" اُردو فکشن میں وقت کا تصور"(مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد)۲۰۰۸ء
وارث علوی:"جدید افسانہ اور اس کے مسائل"(نئی آواز مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)۱۹۹۰ء
وقار عظیم،سید:" نیا افسانہ"(جناح پرنٹنگ پریس،دہلی)۲۰۰۱ء
وقار عظیم،سید:" فن افسانہ نگاری"(مکتبہ رزاقی، کراچی)۱۹۶۸ء

مقالہ:

ندیم احمد:"سمیع آہوجا کے غیر معمولی تجرباتِ زندگی ان کے افسانوں میں" مقالہ برائے ایم۔فل اُردو ،بہاؤالدین ذکریا یونیورسٹی،ملتان، سیشن:۲۰۰۸ء۔۲۰۱۰ء

لغات:

سعید احمد،دہلوی:"فرہنگ آصفیہ" (سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور)۲۰۰۲ء
محمد عبداللہ،خان،خویشگی:"فرہنگِ عامرہ"(مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد)۱۹۵۷ء

انٹرویو:

سمیع آہوجا از راقم،لاہور،۲۲مارچ ۲۰۱۹ء

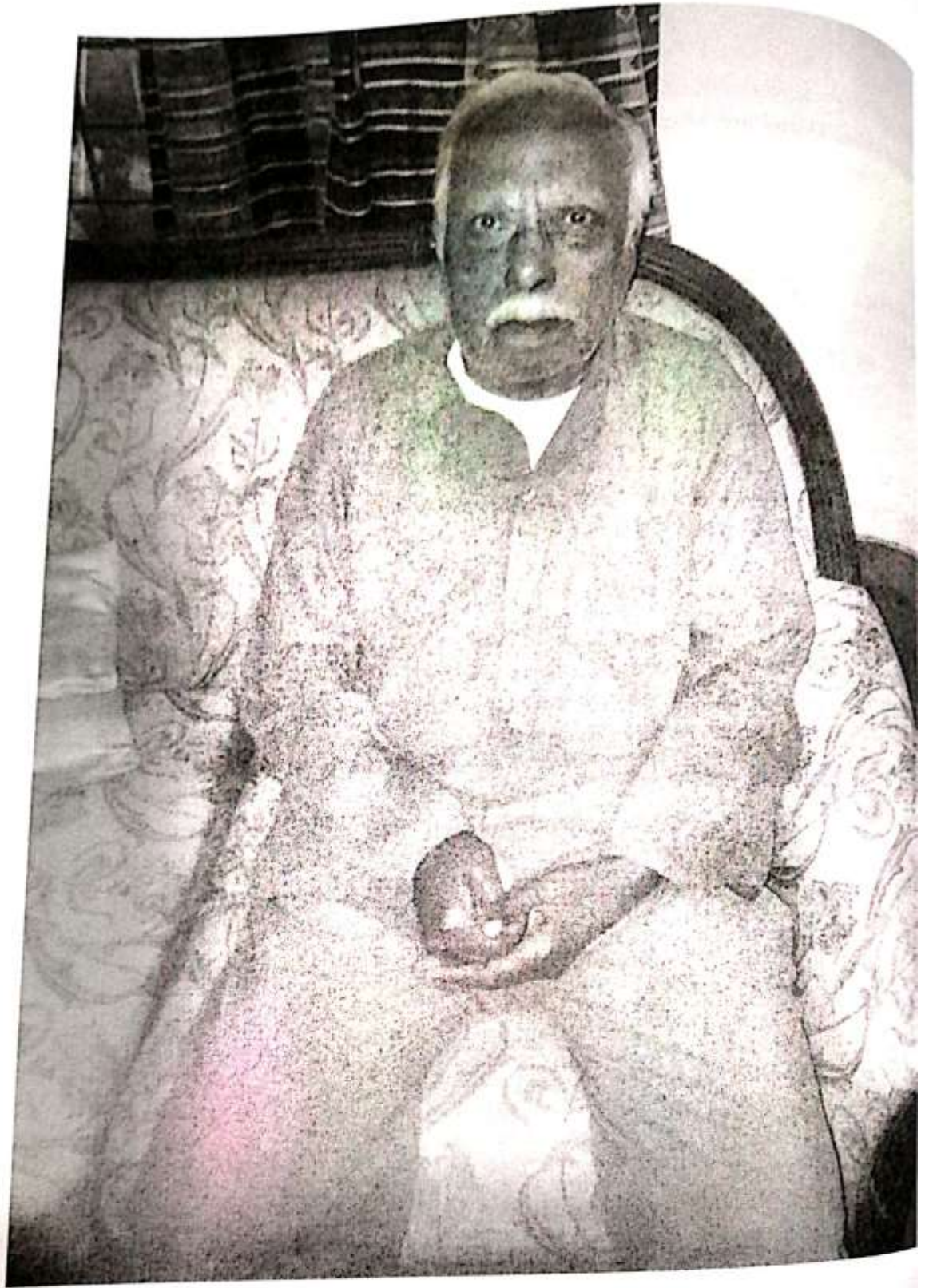
ویب سائٹ:

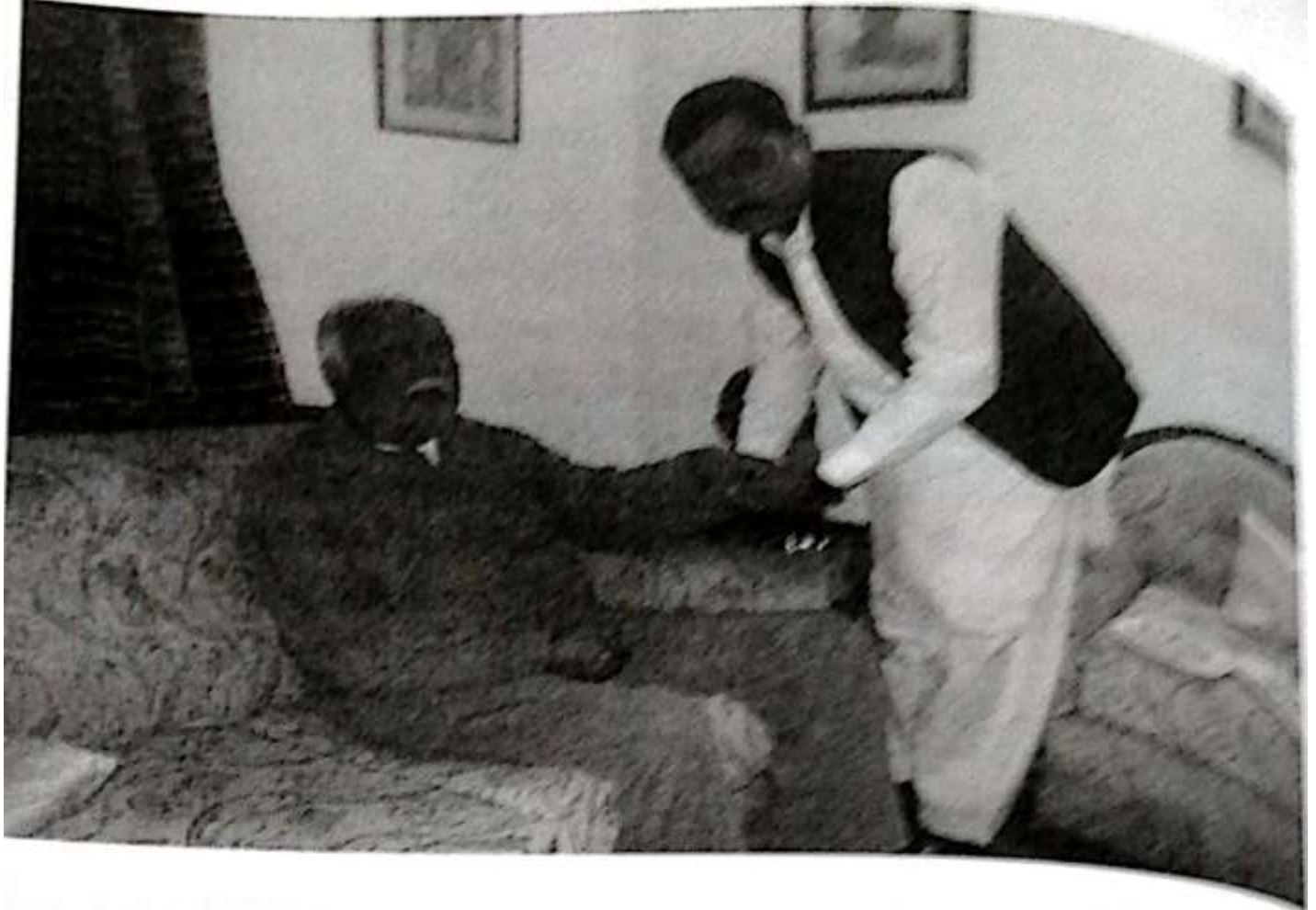
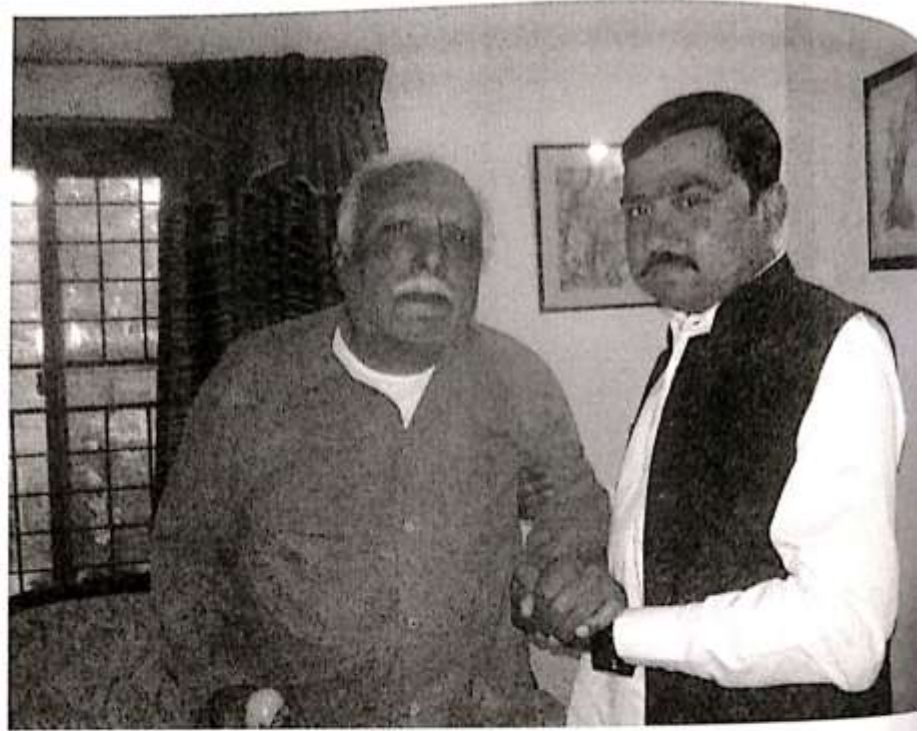
http://en.wikipedia.org.22May.2019.10:15am

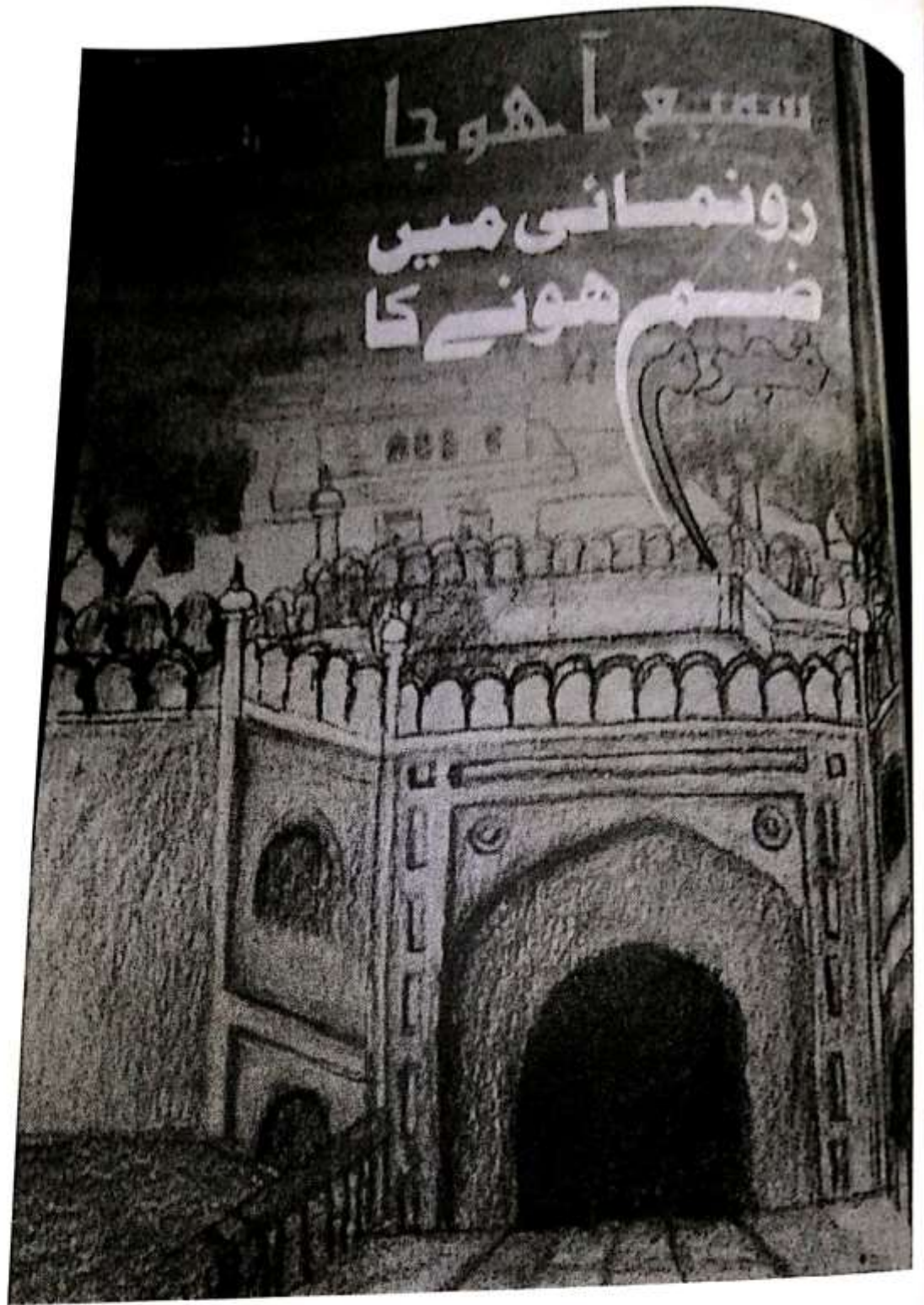
ضمائم

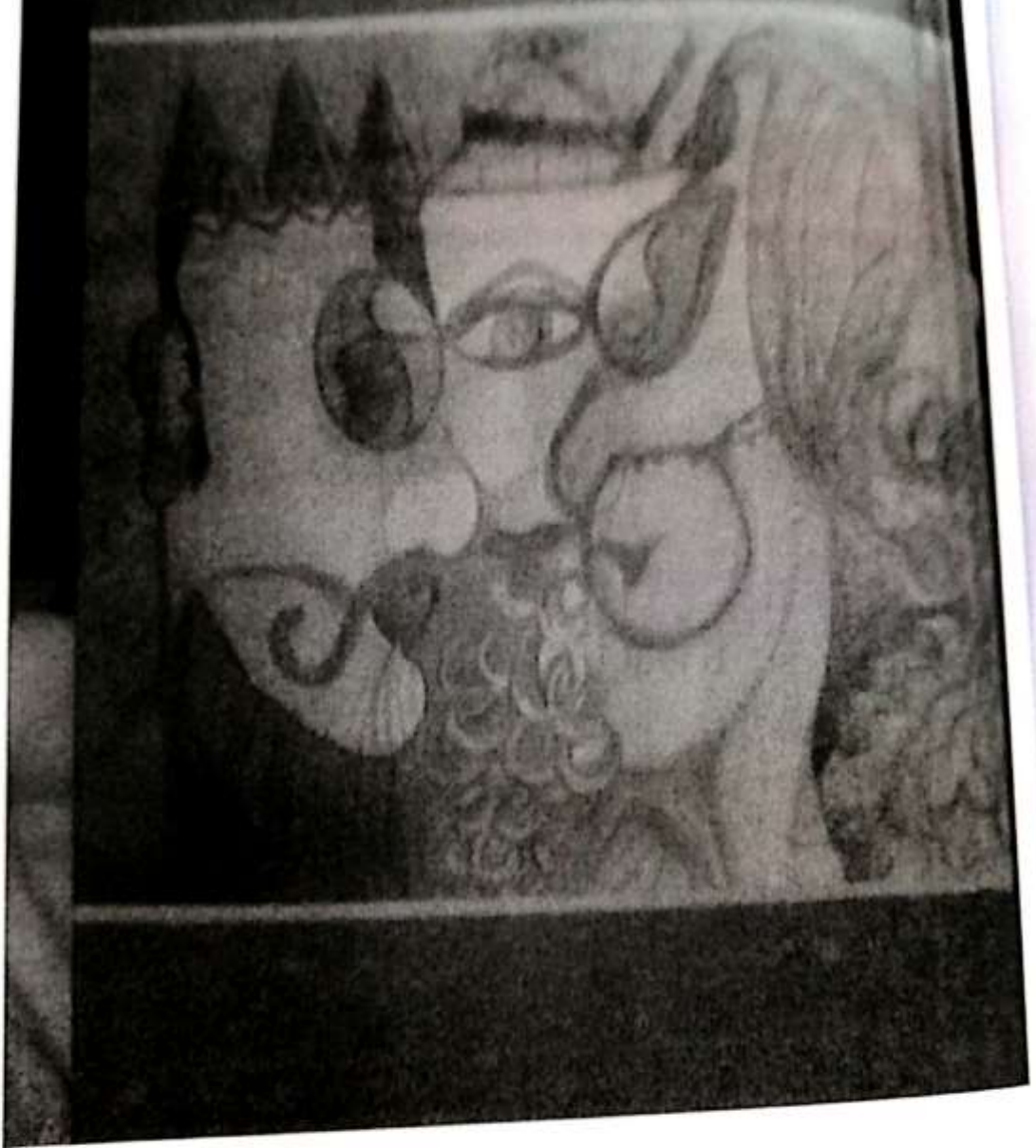
ضمائم

سمیع آہوجا کی جوانی کے دنوں کی تصویر

ضمیمہ نمبر ا

سمیع آہو جا کی اِن دنوں کی تصویر

ضمیمہ نمبر ۲

مقالہ نگار کی سمیع آہوجا کے ساتھ ان کی رہائش گاہ پر ملاقات کے دوران لی گئی ایک یادگار تصویر

ضمیمہ نمبر ۵

سمیع آہوجا کی کتاب رونمائی میں ضم ہونے کا مجرم کا ٹائٹل

ضمیمہ نمبر۶

سمیع آہوجا کی کی کتاب بجھارتیں نگارخانے کی کا ٹائٹل

ضمیمہ نمبر ۷

سمیع آہوجا کی کتاب ناردرن کمانڈ کا ٹائٹل

ضمیمہ نمبر ۸

سمیع آہوجا کی کتاب زندانِ گرد باد

ضمیمہ نمبر ۹

سمیع آہوجا کو ملنے والا ایوارڈ

ضمیمہ نمبر ۱۰

سمیع آہوجا کو ملنے والا ایوارڈ

ضمیمہ نمبر ۱۱

سمیع آہوجا کو ملنے والا ایوارڈ

ضمیمہ نمبر ۱۲